

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Heterogeneidad e ilustración: la poética en tres novelas
de Pablo de Olavide**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Guillermo Andrés Gutiérrez Cuadros

ASESOR

Marcel Velázquez Castro

Lima - Perú

2008

*Dedicado a:
Jacinta Cuadros y
Godofredo Gutiérrez
con gratitud y cariño.*

Au pied d'un tribunal que la lumière offense,
accusé sans témoin, condamné sans défense,
pour avoir méprisé d'infâmes délateurs
en peuplant les déserts d'heureux cultivateurs

MARMONTEL
Discours sur, l'espérance de se survivre

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
 CAPÍTULO I	
LA OBRA NARRATIVA DE PABLO DE OLAVIDE: <i>NOVELAS MORALES Y LECTURAS ÚTILES Y ENTRETENIDAS</i>	13
1.1. Apuntes sobre las ediciones de la obra narrativa de Olavide.	13
1.1.1. La novela olavidiana en España: estudios recientes, perspectivas novedosas.	13
1.1.2. El manejo de las ediciones entre los investigadores hispanos y peruanos: <i>¿Novelas morales o Lecturas útiles y entretenidas?</i>	21
1.1.3. El revalorado papel de la novelística olavidiana en la evolución de la novela española.	23
1.2. Los hallazgos de Núñez y la crítica peruana e hispana.	30
1.2.1. Encuentros y desencuentros entre la crítica nacional y la extranjera.	30
1.2.2. Los aportes de Núñez, Bendezú y Velázquez.	34
1.2.2.1. Las <i>Novelas morales</i> en el “Estudio preliminar” de Estuardo Núñez.	35
1.2.2.2. Edmundo Bendezú: las <i>Novelas morales</i> en <i>La novela peruana</i> .	43
1.2.2.3. Las <i>Novelas morales</i> entre el fin de un paradigma y el inicio de una nueva era: la lectura de Marcel Velázquez.	50
1.3. De las <i>Novelas morales</i> a la ideología ilustrada: perspectivas a desarrollarse en la presente investigación.	54
 CAPÍTULO II	
HETEROGENEIDAD Y DIDACTISMO EN LAS <i>NOVELAS MORALES</i>	59
2.1. Aspectos preliminares.	60
2.1.1. Rasgos generales de las novelas.	60
2.1.2. Apuntes acerca del protagonismo femenino y la configuración del público lector.	64
2.1.3. La adaptación, pretexto de creación: Olavide como adaptador de novelas.	67
2.2. Relatos dentro de relatos y confluencia de paradigmas novelísticos en <i>El Incógnito o el fruto de la ambición</i> .	70
2.2.1. Argumento.	70

2.2.2.	Notas sobre la adaptación.	71
2.2.3.	Análisis de <i>El Incógnito o el fruto de la ambición</i> .	75
2.2.3.1.	Niveles diegéticos, cajas chinas, cambios de narrador, el narratario y el lector implícito.	75
2.2.3.2.	Núcleos narrativos.	87
2.2.3.3.	La literatura de viajes y el costumbrismo olavidiano.	90
2.2.3.4.	Sensibilidad y razón ilustradas: la impronta rousseauiana y la moral propuesta en la novela.	93
2.2.3.5.	Los tópicos clásicos, el bucolismo y la novela pastoril.	102
2.2.3.6.	La imagen de la Iglesia tradicional.	107
2.2.3.7.	Aspectos góticos y el suicidio desde la perspectiva ilustrada.	112
2.2.3.8.	Apuntes finales.	115
2.3.	La novela sentimental, la novela pedagógica y el costumbrismo olavidiano en <i>Paulina o el amor desinteresado</i> .	117
2.3.1.	Argumento.	117
2.3.2.	Notas sobre la adaptación.	119
2.3.3.	Análisis de <i>Paulina o el amor desinteresado</i> .	123
2.3.3.1.	Aspectos formales y determinación de núcleos narrativos.	123
2.3.3.2.	La descripción de las costumbres y el autobiografismo: el realismo intuitivo.	128
2.3.3.3.	Religiosidad ilustrada y virtud en la urbe.	131
2.3.3.4.	Entre la novela sentimental y la novela pedagógica.	140
2.4.	Lo criollo, lo gótico, la novela de viajes y el prerromanticismo en <i>Teresa o el terremoto de Lima</i> .	148
2.4.1.	Argumento.	148
2.4.2.	Análisis de <i>Teresa o el terremoto de Lima</i> .	149
2.4.2.1.	Aspectos formales y determinación de núcleos narrativos.	149
2.4.2.2.	La literatura de viajes, el autobiografismo y la impronta epistolar.	151
2.4.2.3.	El programa narrativo y la novela sentimental en <i>Teresa</i> .	155
2.4.2.4.	La representación de Lima: la imagen de lo criollo.	168
2.4.2.5.	Elementos góticos asociados al seísmo.	173
2.4.2.6.	La pasión sobre la razón: el arribo al romanticismo.	179
2.4.3.	Apuntes sobre la autoría.	183
2.4.3.1.	Balance de opiniones de la crítica respecto a la autoría.	184
2.4.3.2.	La posición de Estuardo Núñez.	184
2.4.3.3.	Olavide autor de <i>Teresa o el terremoto de Lima</i> .	186

CAPÍTULO III

LA ILUSTRACIÓN EN EL MUNDO HISPÁNICO DE FINES DEL SIGLO XVIII COMO HORIZONTE CREATIVO: LA POÉTICA EN LAS NOVELAS DE OLAVIDE.	191
--	-----

3.1. Pablo de Olavide: el reformador de origen criollo y la censura inquisitorial al proyecto ilustrado español.	192
--	-----

3.2. Fronteras significativas: el autor implícito en las novelas de Olavide.	201
3.3. Aspectos de la ideología en las novelas de Olavide.	210
3.3.1. La ideología como forma de creación y de lectura crítica.	210
3.3.2. La ideología ilustrada en las novelas de Olavide.	214
3.4. Nociones de poética en la narrativa olavidiana.	224
3.4.1. La poética como horizonte de creación y recepción.	224
3.4.2. La poética novelística de Olavide.	227
3.5. La Ilustración, El Neoclasicismo, la obra narrativa de Olavide y la tradición novelística peruana.	232
3.5.1. El contexto del Neoclasicismo peruano: la Ilustración y el proceso emancipador.	232
3.5.2. La obra narrativa de Pablo de Olavide en la Literatura Peruana.	236
CONCLUSIONES	245
BIBLIOGRAFÍA	253
ANEXO 1: Índice onomástico.	263
ANEXO 2: Esquema cronológico: Olavide y su tiempo.	266

INTRODUCCIÓN

La práctica verbal denominada “Literatura”, accesoria a la función principal del lenguaje (comunicar información vital para la supervivencia del individuo o del grupo humano), aparece en el espectro de actividades sociales que conforman la “cultura” desde las épocas más remotas de la humanidad. Se debe entender “cultura” como el conjunto de actividades más que todo asociadas a las manifestaciones artísticas desarrolladas dentro de las sociedades. La creación de mundos posibles por medio de las palabras, junto con la búsqueda de lograr el placer estético del receptor por medio de las mismas palabras, son formas de entender el fenómeno literario. Es así que acercarnos al fenómeno literario nos permite una comprensión más completa del mundo, desde una perspectiva estética, es decir, de apreciación no utilitaria o pragmática, sino sensitiva o intuitiva del ideal de belleza de una época y cómo este ideal de belleza va cambiando a lo largo del tiempo, acorde a la evolución de las sociedades que lo asumen. Aparte de la antonomástica función estética de la Literatura, son también sus funciones –secundarias– la de entretener y la de educar.

El movimiento artístico denominado “Neoclasicismo” –que busca su ideal estético en la armoniosa conjunción entre la racionalidad y el equilibrio de inspiración clásica– dio mucha relevancia a estos dos últimos aspectos, creando una estética didáctica, apegada al sentido racionalista del arte y con una notoria finalidad pedagógica-moralizadora.

En España, este movimiento artístico llega durante el siglo XVIII (El Siglo de las Luces) asociado a la ideología denominada “Ilustración” que buscaba renovar las bases socio-culturales de España. El siglo XVIII fue una época de apertura cultural, sobretodo de afrancesamiento, algo que sucedía en toda Europa, pero era especialmente notorio y crítico en España por ser esta nación muy apegada a sus tradiciones.

En medio de esa pugna entre los ilustrados y los reaccionarios, que a nivel de España reflejaba la pugna de los dos ejes de poder más importantes de la época: el poder real (monarquía) y el poder espiritual (papado), aparece la figura del criollo peruano Pablo de Olavide, quien luego de ocupar un destacado papel en la ejecución de las reformas borbónicas durante el reinado de Carlos III, cayó bajo el ataque del sector reaccionario representado por la Inquisición, sufriendo la cárcel, la humillación y el exilio. Al final de su vida, perdonado y vuelto a España, dejó una muestra de su madurado arte literario y su ideología que había evolucionado a lo largo del tiempo, en un último y postrero intento de alterar esa realidad que toda su vida, desde que era un joven integrante de la nobleza limeña, trató de cambiar.

Este intento final fueron un conjunto de novelas cortas editadas al final de su vida, varias de ellas póstumamente, en España, EEUU y Francia en los cuales de uno u otro modo, critica el lado más sensible del tradicionalismo español: su espíritu caduco y decadente, siendo la crítica a través de la ideología de corte ilustrado con una reformulada moral y una nueva perspectiva hacia la existencia del ser humano, vehiculada a través de la narrativa corta, es decir, la literatura o arte de la palabra, entendida además como instrumento de transmisión de enseñanzas, siguiendo la finalidad distintiva del arte neoclásico: el didactismo. La obra narrativa escrita por Olavide destaca por su sentido ilustrado que busca la transformación ideológica de la sociedad. Su narrativa está impulsada por esa finalidad de transmisión ideológica.

En Perú, colonia dependiente de la Metrópoli europea en ese entonces, el Neoclasicismo enraizó hacia las postrimerías del siglo XVIII, y si bien no fue profusamente desarrollado en el género narrativo, su influjo como movimiento configurador de la Literatura Peruana de la República es innegable. En el presente trabajo se da cuenta de la posibilidad de que por mediación de la novelística española, la narrativa de Olavide ejerció una influencia indirecta en la constitución de la tradición novelística peruana durante el siglo XIX. Por lo tanto, uno de los principales propósitos de esta investigación es aproximarnos a determinados aspectos de las novelas de Pablo de Olavide y tratar de entender su trascendencia en la literatura peruana y española.

En el primer capítulo, esbozaré apuntes acerca de las ediciones de las novelas cortas de Olavide y presentaré un balance de las perspectivas de la crítica respecto a esta novelística, enriquecida con el desarrollo reciente que ha tenido el tema en el medio académico hispano, y entre los hispanistas europeos. A su vez, intento reanudar el diálogo entre la crítica peruana y la extranjera que en los últimos treinta años han permanecido en una relativa autarquía que empobrece y acorta las perspectivas de estudio de este, aún plenamente explorado, corpus textual, al no englobar el tema en el ámbito hispanoamericano, sino centrarlo o bien en Perú o bien en España, en Latinoamérica o en Europa. Me lleva esto último a la afirmación de Jacques Derrida: “¿De qué sirve el centro si se puede descentrar?”. A continuación realizo un estudio de los aportes de la crítica nacional, centrándome principalmente en la labor de Estuardo Núñez, Edmundo Bendezú y Marcel Velázquez. Finalizo este capítulo presentando –en el último apartado– la hipótesis de trabajo de la presente investigación, así como las perspectivas de la presente investigación a desarrollarse en los capítulos restantes.

En el segundo capítulo, se estudia algunas de las novelas cortas de Pablo de Olavide, determinando aspectos resaltantes de su narrativa. Para esto he seleccionado

tres de las siete novelas halladas y publicadas por Estuardo Núñez: *El Incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado* y *Teresa o el terremoto de Lima*, como textos modélicos a estudiar en el presente trabajo. Primero se brinda algunas razones al porqué de la elección de los mismos, seguidamente se revisa aspectos generales que permitan una lectura adecuada a los fines de la presente investigación. Al comenzar el análisis en sí, se fija el argumento de las tres novelas y se revisa algunos aspectos previos acerca de la adaptación y referencias a los modelos de los que se sirven dos de las tres novelas a estudiar, para dar pie a la lectura de cada una de ellas propuesta bajo las categorías de la Narratología. En la parte final de este capítulo trataré la aún discutida teoría acerca de la autoría de Olavide sobre *Teresa o el terremoto de Lima*. El análisis que se propone de las novelas nos permitirá configurar la intencionalidad del autor y arribar al nivel ideológico a desarrollarse en el tercer capítulo de la presente investigación.

En el tercer capítulo, determinaré el sentido de “ideología”, “autor implícito” y “poética” aplicándolos al estudio de los textos narrativos de Pablo de Olavide. Primero se realiza un breve esbozo del contexto en sentido amplio (económico, social y político) y luego en sentido centrado (ideológico) del panorama socio-cultural en el cual se moviliza nuestro autor y bajo el cual se forma la ideología ilustrada del mismo, a la vez que se conciben, crean y publican las novelas en cuyo estudio se centra la presente investigación. También realizaré una caracterización del autor implícito en las novelas de Olavide, estableciéndolo como un principio operativo en el estudio de las mismas. En el cuarto subcapítulo, revisaré los alcances presentados en los primeros capítulos: las categorías narratológicas, los tópicos y procedimientos narrativos determinados en las novelas, los modelos textuales y vertientes ideológicas que siguen, tratando de articularlos con el pensamiento y los probables propósitos del autor al adaptar o crear –

dependiendo del caso— sus novelas, en un intento por definir la poética olavidiana, tratando de contextualizar el circuito comunicativo de creación y recepción de las novelas de Olavide en la evolución de la literatura hispana y peruana, considerando esta obra narrativa como punto de intersección entre la Literatura Peruana y la Literatura Española, campos de creación enlazados no sólo por su pertenencia a la Tradición Literaria Occidental y la lengua culta de creación predominante en común (castellano), sino por una interacción que desde el aspecto fundacional de nuestra literatura nacional hasta los constantes influencias e intercambios mutuos, permiten entender el estudio en conjunto de ambas literaturas como medio de complementar y profundizar en ciertos temas de estudio, como es el caso del que presentamos. En consecuencia, se puntualiza este capítulo con una breve reflexión acerca de los vínculos entre Olavide, el movimiento neoclásico y el momento auroral de la literatura republicana del Perú.

* * *

La investigación expuesta presenta una deuda intelectual invaluable hacia el Mg. Marcel Velázquez Castro, asesor de la presente tesis, quien mediante conversaciones, acceso a material editado de su autoría y de otros autores, así como sus observaciones y recomendaciones, fue un guía constante y motivador. Le agradezco mucho su interés en el presente trabajo y su capacidad de inquietar mi ánimo indagador. También a los profesores de la EAP de Literatura que mostraron su aprecio y apoyo por el ex-alumno que a veces los molestaba con una consulta o pedido. Entre ellos, debo especial gratitud a la Lic. Guissela Gonzalez Fernández, a la Lic. María Luisa Roel Mendizábal y al Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña, miembros del jurado que evaluó esta tesis y que realizaron valiosas observaciones que mejoraron el original. Por último, agradezco al

director de la EAP de Literatura, Lic. Manuel Larrú Salazar, quien demostró interés especial en la correcta culminación del presente proyecto.

La dedicación que demanda una investigación requiere sacrificios recompensados con la gratificante posibilidad de “poder hacerlo” en sí, como acto de deleite intelectual, de estimulante retroalimentación entre la curiosidad y el descubrimiento. Me parece que esta investigación –como usualmente sucede– más que brindar aportes y conclusiones, deja varias puertas sin abrir, aspectos sólo tanteados e hipótesis tácitas a comprobar, espero por mí mismo, o si no, por los que se interesen en este tema, hasta donde he revisado, poco explorado en el medio nacional. A pesar de eso, espero, mínimamente por lo menos, contribuir al avance de los estudios literarios peruanos, deseo que me motiva a seguir la carrera de Literatura en un medio que, desde la macro-estructura estatal, no favorece las investigaciones ni apoya como se debiera al desarrollo cultural en general.

Para finalizar esta presentación, quisiera retribuir a todas aquellas personas de mi entorno privado que apoyaron la realización de esta meta, alentándome con su confianza, creyendo en las posibilidades de esta investigación. La satisfacción de presentar estos atisbos es la de ellos.

Capítulo I

LA OBRA NARRATIVA DE PABLO DE OLAVIDE: *NOVELAS MORALES Y LECTURAS ÚTILES Y ENTRETENIDAS*

Iniciaré este capítulo con un informe acerca de la bibliografía primaria existente de Pablo de Olavide, reseñando las ediciones de su obra narrativa; después, revisaré las perspectivas de la crítica extranjera respecto a ésta, tratando de reanudar el diálogo entre la crítica peruana y la foránea que en las últimas décadas han permanecido en casi total autarquía. Posteriormente, me centraré en los aportes de la crítica nacional con un balance sobre los estudios de Estuardo Núñez, Edmundo Bendezú y Marcel Velázquez. En el último apartado, presentaré la hipótesis de trabajo, así como las perspectivas a desarrollarse en los capítulos restantes.

1.1. Apuntes sobre las ediciones de la obra narrativa de Olavide.

1.1.1. La novela olavidiana en España: estudios recientes, perspectivas novedosas.

Mi interés por la novelística de Pablo de Olavide se remonta a la lectura del clásico *Obras selectas* (Olavide, 1987) de Pablo de Olavide, que recogía las siete *Novelas morales*¹ recuperadas por Estuardo Núñez, investigador peruano que entre los años 1964 y 1969 encontró en diversas universidades norteamericanas: *El incógnito o el fruto de la ambición* (en dos volúmenes), *Paulina o el amor desinteresado* (en dos volúmenes), *Sabina o los grandes sin disfraz*, *Marcelo o los peligros de la corte*, *Lucía*

¹ Así denomina Estuardo Núñez a la edición norteamericana consistente en seis novelas cortas: *El Incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado*, *Marcelo o los peligros de la corte*, *Sabina o los grandes sin disfraz*, *Lucía o la aldeana virtuosa* y *Laura o el Sol de Sevilla*, más la novela *Teresa o el terremoto de Lima*, la única representante de la edición francesa.

o la aldeana virtuosa y Laura o el Sol de Sevilla. Todas ellas editadas en la imprenta neoyorkina de Lanuza, Mendieta y C. en el año de 1828. Posteriormente, el propio Núñez encontró en la Biblioteca Nacional del Perú *Teresa o el terremoto de Lima*, novela publicada en París, 1829, en la imprenta de Pillet, sin nombre del autor. Todas estas novelas cortas, a opinión de Núñez, son de la autoría de Olavide.

En el transcurso de la investigación emprendida encontré que aparte de las novelas mencionadas antes –halladas por Estuardo Núñez y publicadas en *Obras selectas*– existen ejemplares de las novelas de autoría de Pablo de Olavide que circularon en España en otra edición, que lleva por título: *Lecturas útiles y entretenidas*² publicadas en Madrid entre 1800 y 1817, bajo el seudónimo “Atanasio Céspedes y Monroy”. A continuación brindaré los datos editoriales de la mencionada colección (Sebold, 1995, pág.191):

Lecturas útiles y entretenidas. Por D. Atanasio Céspedes y Monroy, Madrid, Imprenta de José Doblado y Oficina de Dávila, 11 vols. Los tomos I a VII fueron estampados en la primera de las dos imprentas indicadas, todos en 1800, menos el VII, que es de 1801. Los tomos VIII a XI son la obra del impresor Dávila, habiéndose impreso el VIII y el IX en 1816, y el X y el XI en 1817. La colección contiene veintiuna novelas.

Juan Ignacio Ferreras (1973, págs. 180-183) menciona todavía a “Atanasio Céspedes y Monroy” como autor. Sin embargo, dispongo de información acerca de la opinión de la crítica extranjera (Alonso Seoane, 1995; Sebold, 1995; Carnero, 1995) que concede la autoría de *Lecturas útiles y entretenidas* al ilustre criollo peruano. Las primeras noticias acerca del proceso de identificación, fueron expuestas primero en dos artículos de Alonso Seoane (1984 y 1985) a los que sólo he podido acceder como bibliografía indirecta. Sin embargo, puedo reseñar brevemente el proceso en base a un artículo de Alonso (1992), en donde la autora indica que

² Denominaremos “edición española” a este corpus novelístico, muy probablemente la edición princeps.

En marzo de 1983, en el *I Congreso Histórico sobre las «Nuevas Poblaciones» de Carlos III en Sierra Morena y Andalucía*, presenté la comunicación en la que daba noticia de la existencia de más de veinte novelas de Pablo de Olavide, publicadas en Madrid –en 1800 en su mayor parte– bajo el nombre supuesto de Atanasio de Céspedes y Monroy, que constituyen la conocida colección *Lecturas útiles y entretenidas* (pág. 1157).

Seguidamente la investigadora señala que siguiendo los rastros de reseñas bibliográficas dejadas por Fernández de los Ríos, Defourneaux y, sobretudo, “el hallazgo y publicación (1971) por Estuardo Núñez” (1989, pág. 1158), logró la plena identificación. Una vez asumida la autoría de Olavide, la misma autora indica que

En varias ocasiones me he ocupado de las *Lecturas útiles y entretenidas* colección de novelas de principios del siglo XIX, de las que he podido comprobar que –a pesar de estar publicadas bajo el nombre de Atanasio de Céspedes y Monroy– fue su autor Pablo de Olavide; y también, que éste adaptó en ellas obras francesas sin indicar la autoría de las mismas³. Las *Lecturas* corrieron durante los siglos XIX y XX sin que fueran conocidos estos hechos y, aunque no obtuvieron relevancia desde el punto de vista de la crítica, como tantas novelas de este estilo, fueron muy populares en su época. Contribuyeron, en no poca medida, a conformar el gusto del público y a afianzar la novela como género, fundamentando el posterior desarrollo del mismo (Alonso Seoane, 1991, pág. 199).

Desde hace más de dos décadas se considera a Olavide como autor “recuperado” de la novela española del siglo XVIII, como señala Guillermo Carnero (1995) en un importante artículo en el que realiza un recuento de los avances de 1985 a 1995 en la investigación, crítica, reedición y revalorización de la novelística dieciochesca española:

El último decenio [1985-1995] ha presenciado una notable y renovadora ampliación del ámbito de la novela española del XVIII, gracias a la recuperación de siete autores (García Malo, Gutiérrez, Martínez Colomer, Montengón, Olavide, Tójar, Zavala y Zamora) y la publicación de una veintena larga de obras, olvidadas o inasequibles. Han salido a la luz más de cien trabajos de investigación sobre novelistas desatendidos por la historiografía y la crítica, y comienza a normalizarse su presencia en los manuales de Historia de la Literatura Española. (pág. 35).

³ Los títulos –tomando la edición norteamericana como referencia– de las novelas adaptadas son: *El incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado* y *Marcelo o los peligros de la corte*. La condición de adaptadas de las dos primeras será estudiada más adelante en la presente investigación. En el caso de *Marcelo o los peligros de la corte*, puedo señalar que se basa en *Germieuil* del autor francés Baculard d’Arnaud (Carnero, 1995; Alonso Seoane, 1992).

Esto nos indica que el peruano está siendo estudiado con fruición como parte de esta “recuperación” de la producción novelística del siglo XVIII en el seno de los estudios literarios hispanos. Leamos ahora lo que escribe Guillermo Carnero (1995) haciendo una revisión de los numerosos aportes de la investigadora María José Alonso Seoane:

Olavide se interesa primordialmente por el teatro hasta la crisis de conciencia que le produce su condena inquisitorial. A partir de ese momento emprende una serie de obras de carácter reflexivo moral y religioso, la más conocida de las cuales es *El Evangelio en triunfo*. A esta época corresponden sus novelas, sobre las que contamos con referencias debidas a Fernández de los Ríos, Defourneaux, Capel y Ferreras, más las publicaciones de Estuardo Núñez (pág. 27).

Carnero menciona la cronología de creación del autor y las fuentes que la determinan, indicando así las fechas aproximadas en que Olavide pudo comenzar la redacción de sus novelas. Es muy probable que estas hayan sido escritas en su totalidad, o en buena parte al menos, luego de que *El Evangelio en triunfo* (1797) se publicase; aunque existe la probabilidad de que haya escrito algunas antes de ese periodo, más bien paralelamente a *El Evangelio en triunfo* cuya redacción ocupó a Olavide de 1794 a 1796 (Defourneaux, 1965) o antes aún. Esta suposición se sustenta en:

- a) El fuerte influjo que significó la publicación de crecido número de volúmenes de narrativa corta (Defourneaux, 1973) en Francia durante la última y larga estadía de Olavide (1780 – 1798).
- b) El crecido número de títulos (21 en la edición española) que debía haberse escrito paralelamente a los *Poemas cristianos* (publicados en 1799) en un lapso algo menor de tres años, entre la vuelta a España de Olavide (1798) y la publicación de los siete primeros volúmenes de sus novelas cortas en la edición española (1800).

Según indica Alonso Seoane (1995, pág. 45): “Olavide termina su extensa colección poco antes de su muerte (1803), siendo ya persona mayor, aunque activo y atento a toda novedad, como siempre. En ella selecciona obras muy diversas, también de diferentes épocas dentro de la común modernidad relativa al conjunto”, es muy probable que Olavide haya seguido escribiendo hasta el final de sus días, siendo esto una pista más que nos permite especular acerca del momento en que llega a redactar su, probablemente, última novela: *Teresa o el terremoto de Lima*. Se puede anotar que Olavide ya estaba de alguna manera ejercitándose en las técnicas y recursos novelísticos cuando escribe *El Evangelio en triunfo*, lo que le daría sentido a la condición de best-seller que tiene este último con varias reediciones y traducciones a diversos idiomas todavía en vida del autor (Defourneaux, 1965; Dufour, 1995).

Luego, siguiendo con la revisión de las investigaciones de Alonso Seoane hasta 1995, Carnero nos da una referencia de la edición norteamericana:

Algunas de dichas novelas se reeditaron en Filadelfia, 1811, y New York, 1828. Su pensamiento resulta coincidente con el de *El Evangelio en triunfo*; sus temas principales son la formación del carácter virtuoso por la educación y la religión, el dilema campo/ciudad desde el punto de vista de la virtud y el vicio, la libre elección de cónyuge, la mala educación de la nobleza, la religiosidad ilustrada (1995, pág. 27).

Carnero llega a diferenciar entre las ediciones española (que él mismo maneja) y norteamericana (de la que luego indicará lo difícil que es tener acceso), dando a su vez un breve recuento de los temas predominantes en las novelas, a los que haré referencia a lo largo del presente trabajo. Respecto a la edición de Filadelfia fechada en 1811 no tengo mayores referencias, siendo la editada en Nueva York (1828), recuperada por Núñez, el referente que manejo en la presente investigación con la denominación “edición norteamericana” o *Novelas morales*. Dentro de la edición española referida es posible identificar todas las novelas de Olavide halladas por Núñez, excepto una: *Teresa o el terremoto de Lima*, justamente la que no fue editada en los EEUU. Carnero escribe

respecto a esta novela: “Núñez 1988 da noticia de la identificación de otra novela de Olavide, *Teresa o el terremoto de Lima* (incluida en la citada edición del año anterior), con su sinopsis argumental y las razones que apoyan la atribución” (1995, pág. 27)⁴.

Uno de los mayores estudiosos de las novelas de Olavide es la española María José Alonso Seoane. Veamos lo que señala respecto a las novelas de Olavide en la edición española que vengo reseñando:

Las *Lecturas útiles y entretenidas* de Olavide constituyen en sí mismas un *corpus* muy importante de novelas que, en España y en español, ofrece una antología de diferentes géneros de novela corta, tal como puede entenderse en la segunda mitad del siglo XVIII. Todas son de Olavide, que escribe –y bien– bajo el nombre supuesto de Atanasio de Céspedes y Monroy; y todas se presentaron a censura entre 1799 y 1801. Probablemente son todas también adaptaciones de obras francesas o de otros países a través del francés, según la práctica habitual europea de adaptación, común en la época. En cualquier caso, como ocurre con otras obras similares que se publicaron por entonces en España, lo más importante de las *Lecturas* –cuyo influjo fue considerable (...)– es su papel en la difusión de los nuevos géneros, que traían nuevas mentalidades y sensibilidades, además de los gustos y técnicas narrativas (1995, pág. 45. Las cursivas son originales).

Acerca de la condición de adaptador, de lograr mediante la imitación la originalidad, sabemos que en la época fue algo común todo tipo de variantes relacionadas a tomar un texto ya culminado y publicarlo con algún tipo de modificación (continuación, traducción, paráfrasis, nacionalización, etc.), y que Olavide, como escritor de su tiempo, practicó esta variedad creativa o –mejor dicho– re-creativa. Se profundizará un poco más en el aspecto de la adaptación en el primer apartado del subsiguiente capítulo. Lo que también indica la cita es que la edición española se

⁴ Carnero se refiere al artículo de Estuardo Núñez: «Una novela desconocida de Pablo de Olavide», *Cuadernos Hispanoamericanos* 459, pp. 125-129. 1988, aunque Núñez ya había dado una expuesto las razones de la atribución en el “Estudio preliminar” a *Obras selectas* (1987) de Pablo de Olavide de la que probablemente sea una refundición. Esto nos demuestra que la mencionada *Obras selectas* no se ha difundido mayormente en el ámbito hispano. Es de apuntar que Russell P. Sebold (1995 pág. 176) toma a *Teresa o el terremoto de Lima* como parte del corpus textual de la narrativa de Olavide sin ningún tipo de miramientos, lo que nos indica la aceptación –al menos por algunos estudiosos– de la última novela olavidiana hallada por Núñez. Las razones de la atribución dadas por Núñez serán expuestas y comentadas en el siguiente capítulo del presente trabajo, así como un balance de las posiciones que han adoptado los investigadores peruanos y extranjeros respecto al tema de la autoría.

presentó a Censura, tema del que trata Alonso Seoane en un artículo de 1996⁵. Termina señalando la trascendencia de Olavide como difusor de las nuevas tendencias de la novela europea en España a fines del siglo XVIII –periodo en que se produce el resurgimiento de la novela española (Ferrerías, 1973)–, especulando sobre su probable influjo en la conformación de la novelística española del siglo XIX, preparando así el camino para el desarrollo de la novela española decimonónica, siglo que sabemos, ha sido denominado “El siglo de la novela”. Esta idea será uno de los ejes bajo el cual estudiaremos las novelas seleccionadas en los subsiguientes capítulos. La estudiosa española culmina sus apuntes respecto a las generalidades y trascendencia de la edición española, indicando que

La intención de Olavide no parece ser la de limitarse a reunir sus abundantes experiencias de lector –de acuerdo con sus convicciones, y una vez ajustadas a los criterios de la colección señalados en el *Prólogo*–, sino la de dar sólo lo que en su momento pudo tener en sus manos y le pareció que valía la pena dar a conocer en España. (...) la novela corta había experimentado una renovación entre 1755 y 1799 (...) Olavide trae a España una selección equilibrada y representativa. (...) sigue algunas de las últimas tendencias que habían supuesto una evolución de la novela corta en ese período (Alonso Seoane, 1995, págs. 45-46. La cursiva es original).

Alonso contextualiza a Olavide en el marco de la renovación de modelos novelísticos propio de fines del siglo XVIII, dándole un importante papel protagónico a nuestro autor, a la vez que hace referencia al “Prólogo” como paratexto⁶ clave en la comprensión de la poética olavidiana. Por motivos de falta de acceso a la referida edición española, no me centraré en ese corpus novelístico en la presente investigación,

⁵ Alonso Seoane, María José. “Las últimas obras de Olavide a través de los expedientes de Censura” En: *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* / coord. por José Checa Beltrán, Joaquín Álvarez Barrientos, 1996, págs. 47-54. El papel configurador que la Censura representa para la novelística olavidiana será revisado en el tercer capítulo por ser importante en la determinación tanto del autor implícito de las novelas como de la poética de las mismas.

⁶ El paratexto (Genette, 1989b) se entiende como el conjunto de textos los proemios, epígrafes, prólogos, prefacios e introducciones de las obras que nos permite entrever las finalidades y criterios del autor respecto a su obra, ya que constituye un “valioso conjunto donde pueden rastrearse las ideas sobre la naturaleza, el significado y las tareas de la novela según sus propios autores” (Velázquez, 2004b, pág. 401), a la vez asociado a la configuración del autor implícito o autor implicado (Chatman, 1990; Reis y Lopes, 1995; Genette, 1998) como se comprobará en el tercer capítulo.

teniendo sólo como referencia complementaria y referida a través de otras fuentes tanto los textos de *Lecturas útiles y entretenidas* como el “Prólogo” de las mismas.

Sin embargo, por ser ciertamente novedoso el tratamiento del tema en el medio⁷ y previendo una posible investigación posterior, brindaré algunos alcances más sobre este “nuevo” corpus novelístico.

Según Ferreras (1973), los títulos correspondientes a cada uno de los once tomos que conforman la colección son los siguientes:

Tomo 1.º *El desafío. La paisana virtuosa. La dulce venganza*; Tomo 2.º *La mendiga honrada. El sol de Sevilla. Los dos amigos*; Tomo 3.º *La huérfana. El amor desinteresado*; Tomo 4.º *La hermosa malagueña. La satisfacción generosa*; Tomo 5.º *Los peligros de Madrid. El fruto de la ambición*; Tomo 6.º *La presumida orgullosa. El matrimonio infeliz*; Tomo 7.º *El secretario filósofo. El estudiante*; Tomo 8.º *Los gemelos*; Tomo 9.º *La madre prudente. La feliz desgracia*; Tomo 10.º *El inconstante corregido*; Tomo 11.º *La familia feliz* (pág. 180).

Además, Ferreras brinda datos adicionales sobre la edición: “En Madrid, en la Imp. de D. Joseph Doblado, MDCCC (1800) (...), 11 tomos de unas 300 págs. cada uno, 9,5 x 14,5 cms. Grabados en madera de A. Rodríguez, dibujante, grabados por M. Brandí, fuera de texto. Incompleta en la B. N. de Madrid: 5/1903” (1973, pág. 180).

Podemos apreciar que una característica de la edición española⁸, es la ausencia de títulos alternos; por tanto las novelas morales se titulan⁹: [*El incógnito o*] *El fruto de*

⁷ Hasta donde ha llegado mi investigación, los únicos autores nacionales que han mencionado tal colección son Estuardo Núñez en el “Estudio preliminar” a *Obras selectas* (1987) de Pablo de Olavide también sólo menciona el referido conjunto de novelas citando el trabajo de la española María José Alonso Seoane (1984); y Edmundo Bendezú en *La novela peruana. De Olavide a Bryce* (1992), pero sin profundizar ninguno de los dos mayormente en el referido corpus.

⁸ En opinión de Carnero (1995) y Alonso Seoane (1995), texto princeps. A partir de una lectura referida por medio de citas en varios de los artículos revisados (Alonso Seoane, 1995, Sebold, 1995), apreciando la plena correspondencia literal entre ambas ediciones, me aúno a esta opinión.

⁹ Estas referencias las he tomado de Ferreras (1973), Sebold (1995) y de Alonso Seoane (1995). Se ha colocado entre corchetes los fragmentos añadidos por y/o cambiados a los títulos de la edición hallada por Núñez. Para lograr la identificación entre las novelas, me he basado en las referencias y citas textuales de la edición española *Lecturas útiles y entretenidas* que hallé en los artículos antes mencionados en los que se puede encontrar algunas referencias más de estos textos mayormente desconocidos en el medio peruano, como detalles argumentales y fragmentos. Una opinión algo aventurada de mi parte sería señalar –de acuerdo a las referencias de segunda mano citadas y por tanto insuficientes para dar una opinión autorizada– una aparente “mayor calidad” de los textos “reeditados” (siguiendo a Carnero) en EEUU y

la ambición; [Paulina o] *El amor desinteresado*; [Sabina o Los grandes sin disfraz] *El matrimonio infeliz*¹⁰; [Marcelo o] *Los peligros de [la corte] Madrid*¹¹; [Lucia o] *La [aldeana] paisana virtuosa*; y [Laura o] *El Sol de Sevilla*. Los otros títulos que aparecen en la edición española y que no tienen correspondencia en la edición de Núñez son: *La dulce venganza*, *Los gemelos*, *La huérfana*, *El estudiante*, *El inconstante corregido*, *La familia feliz*, *El secretario filósofo*, *La satisfacción generosa*, *La feliz desgracia*, *La hermosa malagueña*, *El desafío*, *La mendiga honrada*, *Los dos amigos*, *La presumida orgullosa*, *La madre prudente*.

1.1.2. El manejo de las ediciones entre los investigadores hispanos y peruanos: ¿*Novelas morales* o *Lecturas útiles y entretenidas*?

Existe un desfase entre los avances de la crítica peruana e hispana debido en buena parte a las diversas ediciones manejadas por estas de la obra narrativa del peruano. Es sintomático que en el medio académico español (Juan Ignacio Ferreras, María José Alonso Seoane, Guillermo Carnero, Ángel Fernández González y otros) e incluso de hispanistas extranjeros (Russell P. Sebold), sea la colección *Lecturas útiles y entretenidas*, el texto referencial investigado con fruición, siendo más bien la edición de Núñez (*Novelas morales*) apenas conocida en ese medio:

(...) en el (...) año 1987, (...) las *Obras selectas* de Pablo de Olavide a cargo de Estuardo Núñez, un grueso volumen dedicado parcialmente a la

hallados por Núñez, lo que daría sentido a la supuesta reedición, en el sentido de selección y, tal vez, hasta popularidad de las novelas en su momento.

¹⁰ En este caso de título completamente distinto a la edición hallada por Núñez, la correspondencia que proponemos se basa en las descripciones argumentales y sobretodo fragmentos proporcionados por los artículos de Sebold (1995) y Alonso Seoane (1995) que hacen posible la identificación.

¹¹ Para explicar de algún modo la variación del título de esta novela, citaré a Estuardo Núñez quien nos dice: “*Marcelo* (subtitulada “los peligros de la Corte”) pretende aleccionar acerca del vicio o la inmoralidad que domina la ciudad (o corte, como solía designarse a la metrópoli) (...) Marcelo, hombre acomodado de provincia, buen esposo y ejemplar padre de familia, decide trasladarse a Madrid, donde hace relación con un marqués vividor y complaciente que lo induce al mal en compañía de una mujerzuela que seduce al provinciano y consume su fortuna” (“Estudio preliminar”, en: Pablo de Olavide. *Obras Selectas*. 1987, pág. XXXVI. Los subrayados son míos). Vemos que “corte” y “Madrid” son términos mediatizados por el término genérico “ciudad” que engloba el sentido de inmoralidad y corrupción en que se centra la obra en contraposición a la provincia más cercana a la naturaleza y la buena moral, que entendemos en el término de la época utilizado por Olavide, como “virtud”. Es sostenible que ése fue el criterio del editor para variar el título de la novela.

producción narrativa del autor de *El Evangelio en triunfo*. Desgraciadamente, este y los anteriores volúmenes consagrados por Núñez a Olavide son inencontrables en librería y raros en bibliotecas (Carnero, 1995, pág. 15).

A su vez, no he tenido noticia que exista en el medio nacional un facsimilar de la edición hispana, siendo la edición con los textos recuperados por Núñez la referencia bibliográfica común entre los investigadores nacionales (Edmundo Bendezú, 1992; César Toro Montalvo, 1994; Marcel Velázquez, 2004b) e incluso peruanistas no tan cercanos al ámbito hispano (James Higgins, 2006) que se acercan a la obra narrativa de Olavide. Bendezú (1992) nos dice: “No disponemos de ningún ejemplar de la edición de las novelas de Olavide hecha por José Doblado en Madrid en 1800. Los únicos ejemplares disponibles provienen de la edición de Nueva York, hecha por el médico español Cayetano Lanuza en 1828” (pág. 20).

Esta falta de diálogo entre la crítica especializada extranjera y la nacional, generada por la relativa diversidad de las ediciones, recalca la duplicidad de dominios de las tradiciones literarias, a las que se adscribe Olavide: la hispana y la peruana, que bien pueden estudiarse de modo conjunto, complementando y ampliando las posibilidades interpretativas, ya que es evidente que una lectura aislada, parcializada, genera un empobrecimiento en las investigaciones. José Miguel Oviedo (1995) indica refiriéndose al problema semejante en que se ve los estudios sobre Juan Ruiz de Alarcón (1581?–1639): “[es] difícil (...) limitar con criterios precisos la producción colonial: de acuerdo con los criterios que usen –el origen geográfico del autor, la temática o la filiación cultural de su obra–, los textos pueden ser adscritos a distintos procesos literarios” (Oviedo, 1995, pág. 221).

Creo que dado su origen y trayectoria, en los estudios enfocados a la obra literaria de Pablo de Olavide, debería tratársele como intermediario entre ambos ámbitos (peruano e hispano) de investigación, debiendo complementarse ambos en

lugar de ser el motivo de separación y enrevesamientos entre los especialistas.

La riqueza de temas a tratar y perspectivas posibles de enfocar y desarrollar en la obra narrativa del limeño es manifiesta dada principalmente la heterogeneidad de la narrativa de Olavide (Alonso Seoane, 1995; Sebold, 1995) y que estudiaremos en el subsiguiente capítulo de la presente investigación.

El estudio de la obra narrativa de Olavide debe tratarse como un ámbito de investigación que se mueve en el espacio de lo diverso, no sólo a nivel de pertenencia espacial o cronológica, sino también ideológica y modélica, como comprobaremos en los capítulos posteriores. Esta perspectiva nos permitiría una vista panorámica, amplia y enriquecedora, sólo posible a través del intercambio entre ambos centros de interés investigador sobre su obra: el hispano y el peruano¹².

1.1.3. El revalorado papel de la novelística olavidiana en la evolución de la novela española.

Observamos que desde hace aproximadamente unos veinticinco años atrás, se ha revalorizando el papel de la novelística de Olavide en la evolución de la novela española. Entre los autores que sustentan esta perspectiva tenemos a Russell P. Sebold:

Queda patente que las novelas de [Pablo de Olavide] (...) que nos ocupan se van integrando en la tradición literaria española, y así podemos continuar estudiándolas como si fuesen de hecho españolas, cotejando sus técnicas con las de otras obras de su momento histórico y preguntando qué es lo que ellas pueden haber llevado a la formación de nuevas tradiciones literarias españolas. (...) He hablado en numerosas ocasiones del influjo de la filosofía inductiva de Francis Bacon y el sensismo de Jhon Locke sobre la novela, la poesía lírica y el teatro del setecientos español. Merced a estas corrientes filosóficas, que están presentes en la península desde los mismos albores de la centuria, nace por ejemplo, la novela realista en obras como la *Vida*, de Torres Villarroel, *Fray Gerundio de Campazas*, del padre Isla, y *Las cartas marruecas*, de Cadalso (1995, pág. 178).

¹² Este aspecto será desarrollado de modo más amplio en el tercer capítulo.

El hispanista propone la novelística de Olavide como referente de la novela realista española, mediante la adaptación de obras extranjeras¹³ al medio español así como las evidentes referencias autobiográficas –entendidas dentro del proceso de adaptación de novelas de otros autores–, además de presentar influencias la filosofía inductiva y el sensismo –bases del Realismo literario según Sebold (1995)–, logra sentar las bases para el desarrollo de la novela española decimonónica:

La actividad característica de los filósofos inductivos y sensistas que, abrazada por los novelistas, lleva al realismo, es la *observación*. Y *observación* precisamente es una de dos voces –*conversación* es la otra– que se repiten con tanta frecuencia en todas las narraciones de Olavide (...) Estos conceptos representan funciones relacionadas tanto en la literatura como en la filosofía, y a través de ellos se nos descubrirán las principales vías de la influencia que Olavide pudo ejercer sobre la narrativa realista posterior (Sebold, 1995, pág. 178. Las cursivas son originales).

Sebold realiza una interesante asociación entre los verbos usuales en las novelas cortas de Olavide y los rasgos centrales del sensismo y la filosofía inductista. Es revelador señalar que Sebold cita varios fragmentos del corpus novelístico, demostrando estilísticamente la cercanía de muchos pasajes de la narrativa olavidiana con el realismo español ortodoxo decimonónico¹⁴.

¹³ La principal investigadora de este aspecto en las novelas cortas de Olavide es la española María José Alonso Seoane, que en las últimas décadas ha hecho públicas sus investigaciones en diversos artículos acerca de las novelas originales, de autores franceses sobre todo, y el proceso de adaptación de Olavide a las mismas. Véase el índice bibliográfico del presente trabajo. Respecto a las denominaciones de los diversos tipos de manipulaciones de obras extranjeras durante el siglo XVIII, escribe Guillermo Carnero (1995, pág. 26): “En su artículo de 1991 [Urzaínqui] matiza el campo semántico de traducción en el siglo XVIII, dividiéndolo en 12 categorías: restitución (de una obra supuestamente «robada» por un extranjero, como el Gil Blas), compilación en misceláneas, abreviación o sinopsis (el sistema de la Bibliothèque Universelle des Romans), acumulación (adición e interpolación del original, frecuente en obras científicas, historiográficas y preceptivas), corrección según criterios morales o para obviar errores, nacionalización (adaptación a las costumbres, geografía u onomástica del país), generalización (el proceso inverso al anterior), actualización al tiempo presente de una obra antigua, recreación (adaptación o traducción libre), traducción propiamente dicha, paráfrasis y continuación”. A partir de la presentación de terminología citada por Carnero podemos indicar que la actividad de Olavide respecto a obras extranjeras en las que basa algunas de sus obras narrativas, se pueden subsumir en la “nacionalización” y la “recreación”. Son los casos de *El Incógnito* y *Paulina*. En el presente trabajo para simplificar la terminología, denominaremos “adaptación” a la conjunción de “nacionalización” y “recreación” según la terminología citada por Carnero. En el segundo capítulo, en el acápite “2.1. Aspectos preliminares” se darán mayores alcances al respecto.

¹⁴ Cita por ejemplo, el inicio de una de las novelas a estudiar en el subsiguiente capítulo: *Paulina o el amor desinteresado*, v.g.: “Una noche de invierno, que Doña Clara de Póstigo volvía á recogerse á su

Sebold termina esta serie de reflexiones anotando la reconocida calidad de lector infatigable y erudito que ponía la nota de actualidad bibliográfica en la península que tiene Olavide: “No hay probablemente ningún narrador español del siglo XVIII cuyos textos brinden ejemplos más claros de la deuda de su autor con el sensismo que los de Olavide. En parte esto se debe al hecho de que ningún español habrá poseído mejor colección de las novedades editoriales de su siglo que este colono peruano” (1995, pág. 178), asociando esto a la calidad de catalizador de novedades no sólo literarias o ideológicas, sino, también filosóficas del criollo a través de su obra literaria narrativa (novelas) y de reflexión (*El Evangelio en triunfo*)¹⁵. Comprobamos que Sebold (1995) devela diversos indicios que colocan a Olavide como precursor del realismo español.

María José Alonso Seoane (1995), en un artículo que complementa las múltiples perspectivas estudiadas por la autora sobre la obra narrativa del peruano a lo largo de once años en más de media docena de artículos, donde hace referencia a estudios anteriores sobre la innegable impronta neoclásica de la novelística olividiana, pero a su vez señala rasgos temáticos y estilísticos que la asocian con otras vertientes narrativas que aparecían en el panorama literario europeo de fines del siglo XVIII:

De la parte ilustrada-racional (tan importante) me he ocupado en otras ocasiones (...). La parte que, desde la sensibilidad e hipersensibilidad dieciochesca da al futuro, tiene también gran relevancia en las *Lecturas*, con elementos emocionales en que, por ejemplo, lo macabro alcanza a

casa, después de haber hecho oración en Atocha, oyó cerca de la puerta de las Delicias los gritos de una criatura, y pasando por delante de ella vió en efecto una niña, que parecía de muy poco tiempo, y que lloraba sin consuelo” (Olavide, 1987, pág. 61). Sebold señala que “casi parece que nos hallamos ante una novela madrileña de Galdós (...) Es, en efecto, habitual en Olavide dar principio a sus relatos con una puesta en escena realista” (1995, pág. 182), como vemos más que todo cercana al costumbrismo, en el sentido de descripción de costumbres de la época asociada a la novela española de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX (Ferrerías, 1973, págs.133-137).

¹⁵ Respecto a esta aseveración tenemos mayores detalles en el libro de Marcelin Deforneaux: *Pablo de Olavide. El afrancesado*. Durante su primera estadía en Francia (1770 y 1775), Olavide adquirió en Francia una inmensa biblioteca que le costó una fortuna, además de recibir regularmente ingentes cantidades de libros desde Francia una vez de vuelta en España. (págs. 42-43). Justamente ese movimiento bibliográfico fue una de las causas del celo de la Inquisición que inició las pesquisas que, años después, dieron lugar al sonado proceso en su contra.

veces concreciones desagradables que no dejan de sorprender en la imagen conocida del ilustrado Olavide. Todo se lo va a encontrar el lector español, igualmente envasado y en los primeros años del siglo: las *Lecturas* constituyen la más importante colección de novelas en que pueda aficionarse al género, aprender sus fórmulas y familiarizarse con ellas, hasta ya entrado el Romanticismo. (...) nos centraremos en esa parte de las *Lecturas* en que no predomina lo claro y razonable –que siempre está en la base–, sino lo que corresponde a la esfera de la sensibilidad extremada en sus aspectos desdichados; aspectos que están relacionados con la novela negra, novela de terror o novela gótica, más cerca, como podía esperarse, a la configuración francesa del género (pág. 46).

Alonso no sólo da una relevancia de primer orden a la narrativa olavidiana, indicando a su vez, con seguridad, la amplia difusión que tuvo en su momento en la península, sino que nos da una valiosa perspectiva de estudio respecto a la obra del peruano: el neoclasicismo sería el bajo continuo, en tanto los recursos tomados de otros tipos de narrativa de hálito prerromántico (gótico, sentimental, etc.) serían añadiduras que no sólo servirían de “muestrario” de las últimas tendencias, sino que enriquecerían la capacidad expresiva de la prosa olavidiana en su finalidad didáctica de transmitir su ideología ilustrada, madurada hacia el final de su vida (Ferrerías, 1973, pág. 170).

También es necesario anotar que existe una serie de opiniones acerca de la calidad “Prerromántica” de la literatura de fines del siglo XVIII en España, oscilando entre dos términos: Prerromanticismo y Primer Romanticismo. En el primer caso por considerarse un adelanto de los rasgos propiamente dichos que se acentuarían a lo largo del siglo XIX a partir del influjo francés; en el segundo caso, por llegarse a la conclusión de que varias obras publicadas desde mediados del siglo XVIII hasta fines del mismo, tienen ya todas las características del Romanticismo (Caso González, 1983, págs. 16-17). Como apoyo a estas ideas, Garciagómez (1975, pág. 246) escribe refiriéndose a las ediciones norteamericana y francesa, halladas por Núñez:

[Olavide es] neoclásico de formación aunque romántico por deducción, sus siete novelas a pesar de la diversidad de argumentos (diversidad relativa pues en cuanto a sentido y problemática son monotemáticas)

brindan rasgos compartidos cuyas raíces se hunden en el neoclasicismo aunque algunas de sus ramas (...) lleguen al pre-romanticismo.

La narrativa de Olavide, por lo tanto, estaría enmarcada en este momento de cruce y adelanto en la evolución de la literatura española.

Al apreciar las amplias vertientes que confluyen en el corpus (en las tres novelas enfocadas en el presente trabajo se dará una muestra de esta versatilidad) de la novelística de Olavide, podríamos llegar a la hipótesis –a comprobar en una investigación posterior– que Olavide estaría integrado de modo funcional en la evolución de la novela española que se inicia entre fines del Medioevo (novela de caballería) y los albores de la Edad Moderna (novela pastoril y novela picaresca) etapa que coincide con la Edad de Oro, hasta llegar a la cumbre de la prosa narrativa en castellano: *El Quijote*¹⁶. Justamente, es acabada la Edad de Oro y llegada la época denominada “decadencia” española (inicios del siglo XVIII) cuando sucede la época más difícil de configurar en la evolución de la novela española dada la aparentemente exigua producción de obras literarias importantes en la península. La condición desvalorizada de este periodo ha sido rebatida por varios estudiosos¹⁷ que ven en el siglo dieciochesco y especialmente el último tercio del mismo, sino un época de producción literaria de alta calidad estética, sí un momento clave en la evolución de la literatura española.

¹⁶ En el artículo de Sebold (1995) se cita y comenta el “Prólogo” –muy probablemente escrito por el mismo Olavide– de *Lecturas útiles y entretenidas* donde se expresa la clara intención didáctico-moralizadora de los textos y también se llega a mencionar a Cervantes como referente de su novelística (pág. 176). Claro, la referencia indirecta no me permite hacer mayores disquisiciones respecto a este tema dada la imposibilidad que representa el no tener acceso al mencionado corpus textual y menos aún a su respectivo “Prólogo”. Por otro lado, las novelas de Olavide llegan a aproximarse a la Novela Picaresca por el rasgo realista y de crítica social inherente a las mismas, así como el traslado del personaje por diversos ámbitos sociales.

¹⁷ Entre los cuales tenemos a: Juan Luis Alborg (1972), José Miguel Caso González (1983), Rinaldo Froldi (1984), David T. Gies y Russell P. Sebold (1992). Esto me permite afirmar que dentro de la revalorización al periodo de la Ilustración española, se llega a un auge de estudios sobre la novela del dieciocho que afecta directa y positivamente –al menos en el sentido de la abundancia de estudios– la obra narrativa de Pablo de Olavide.

El Neoclasicismo en España se entiende de dos modos: recuperación e imitación de los clásicos grecolatinos –muchas veces mediatizados por autores italianos y franceses–; y como la continuación del legado de los “clásicos” españoles, es decir, los autores de la Edad de Oro (Sebold, 1992a), generándose dos tendencias en la novelística de la época referida:

- a) una en la línea satírica-cómica del Quijote y las novelas picarescas, y que parece extender la hegemonía de la novela de la Edad de Oro hasta muy entrado del Siglo de los Luces en España¹⁸;
- b) la otra basada en la actitud moralizadora, siguiendo la línea pedagógica del neoclasicismo (Álvarez Barrientos, 1983; García Garrosa, 1995).

Así lo indica Glendinning (1973, pág. 61): “A lo largo de todo este periodo [fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX], los escritores españoles oscilaron, pues, en torno a dos tendencias: la formada por los modelos artísticos universales y europeos, en primer término, y, en un segundo plano, la de las propias tradiciones nacionales”.

La novelística de Olavide demuestra una posición ecléctica respecto a estas tendencias¹⁹, siendo justamente de la conjunción entre ambas la que va a dar pie a la novela romántica e incluso dejar su impronta en la estética realista española con las vertientes costumbrista (Pereda), naturalista e histórica (Galdós).

Es, evidentemente, un proceso histórico que va a parar en la novela realista de la época de Galdós, pasando por ciertas novelas realistas poco conocidas del decenio de 1840, en las que lo esencial es el traslado de lo real fielmente apuntado al simulacro literario. Ya aludí a la frecuencia del verbo *observar* y sus derivados en los textos novelísticos de Olavide. En este aspecto, el limeño es una figura de enlace de primera

¹⁸ Debemos añadir a esta vertiente de prolongación de la novela de la Edad de Oro a la Novela pastoril con la importante presencia de la novela *El Mirtilo, o los pastores transhumantes* publicada en 1975 bajo la autoría de Pedro Montengón y Paret (1745-1824), figura señera de la novelística española dieciochesca.

¹⁹ Hay que apuntar que la narrativa de Olavide al referir diversos tópicos del bucolismo hispano en general y de la novela pastoril en particular, en la novela *El Incógnito o el fruto de la ambición* por ejemplo, mostrando así también seguir la influencia de la vertiente “clásica” hispana, subordinada a la finalidad didáctica-moralizadora del Neoclasicismo.

importancia, porque ha vivido todo el período de la primera aparición del realismo sensista durante la Ilustración; y sus novelas se publican ya en el nuevo siglo que verá aparecer el realismo épico en la novela histórica romántica y el realismo por antonomasia hacia 1870. (Sebold, 1995, págs. 179-180).

Es de apuntar que Olavide demuestra también una influencia de la vertiente neoclásica española al seguir las ideas de crítica social, dándole un sesgo didáctico-moralizador a su narrativa, además de seguir los tópicos del teatro neoclásico. Otras vertientes que más bien siguen la novela tradicional de España son la picaresca (satirización y movilización del personaje entre espacios variados a modo de miscelánea social); así como la novela pastoril (evasión de la realidad en busca del ideal en la naturaleza).

La obra narrativa del ilustre criollo aparece totalmente engarzada en la evolución de la novela española e incluso funcionando como eje de varias vertientes del momento hacia los desarrollos posteriores de la literatura española tanto del Romanticismo como del Realismo:

(...) en la práctica no es posible separar la génesis del romanticismo de la del realismo, y así se explica que en más de un caso el sentimiento que Olavide veía como realista o verosímil parezca hoy romántico (...) y pueda haber influido sobre el romanticismo decimonónico, al mismo tiempo que su método descriptivo detallista influyera sobre el realismo (Sebold, 1995, pág. 187).

Apoyando estas ideas, Casó González (1983) escribe: “La literatura dieciochesca es, ciertamente, una literatura de transición; como toda literatura de transición agota lo que hereda y abre nuevos caminos, que serán después utilizados” (pág. 5). Olavide en su obra política, literaria y cultural en general, demuestra ser un abanderado de la renovación ilustrada, siendo pertinente aplicar el apunte de Caso González al caso concreto del limeño. En el tercer capítulo de la presente investigación veremos cómo estas observaciones pueden lograr una nueva perspectiva respecto a la importancia de la novelística olivadiana en la evolución de la literatura peruana

entendiendo aquella como referente de la conformación de la tradición novelística peruana.

1.2. Los hallazgos de Núñez y la crítica peruana e hispana.

1.2.1. Encuentros y desencuentros entre la crítica nacional y la extranjera.

En un extenso artículo metacrítico, que se ha constituido con el correr de los años en piedra de toque acerca de las diversas investigaciones, aperturas temáticas, noticias de textos recuperados y ediciones críticas de la narrativa española dieciochesca²⁰, el español Guillermo Carnero (1995) comenta los estudios acerca del corpus textual conformado por 21 novelas cortas “que acusan recibo de la identificación de Olavide con el «Atanasio de Céspedes y Monroy» que figura como autor de las *Lecturas útiles y entretenidas* publicadas en Madrid entre 1800 y 1817” (pág. 16)²¹. También menciona la publicación de los hallazgos de Estuardo Núñez. Sin embargo, después de referir el corpus de textos narrativos *Lecturas útiles y entretenidas* y reconocer el mérito de los hallazgos del peruano, denosta la labor del centenario investigador:

El interés y valor de las publicaciones realizadas por Núñez es evidente y no necesita mayor comentario. Cabe sin embargo preguntarse por qué nos deja la impresión de considerar con reticencia todo lo que no sea la trayectoria de sus propias aportaciones, remodeladas una y otra vez a lo largo de 30 años sin apertura al exterior, y por qué nos parece un investigador eterno y reiteradamente improvisado (pág. 16).

En el artículo en mención, Carnero va –en el recuento y valoración de los aportes de diversos investigadores en el decenio de 1985 a 1995– desde la apreciación irónica hasta la crítica cáustica incluso contra sus compatriotas, por lo que no debe extrañarnos

²⁰ Carnero, Guillermo. “La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)” En: *Anales de Literatura Española* N° 11, 1995. págs. 11- 43. Serie monográfica, N.º 1 La novela española del siglo XVIII.

²¹ Las novelas cortas atribuidas a Olavide y recuperadas en la actualidad serían en total veintidós más *Teresa o el terremoto de Lima*.

la intemperante laya de este tipo de declaraciones. Hay que reconocer el hecho de que el mayor investigador peruano sobre la obra de Olavide²² no haya publicado ningún estudio sobre la también recuperada edición española, debido probablemente a su avanzada edad, puede generar este tipo de suspicacias.

Empero, habría que reconsiderar la opinión de Carnero teniendo en cuenta que en el “Estudio preliminar” de la edición de *Obras selectas* de Pablo de Olavide el investigador peruano hace referencia –dentro del estudio sobre las novelas de Olavide y bajo el subtítulo: “La novelística de Olavide en debate” (págs. LXI-LXII)– a uno de los artículos que inició una serie de éstos de María José Alonso Seoane enfocados en el ilustre criollo limeño: “Los autores de tres novelas de Olavide”, al mencionar incluso una edición de primicia: “(...) en las *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, celebradas en la Universidad de la Rábida, en marzo de 1984” (pág. LXI), siendo el mencionado artículo citado por la misma autora en una publicación suya de un año posterior²³, lo que nos indica el ánimo conciliador con la crítica hispana –para ese entonces– reciente, y que no pudo continuarse, no creemos por falta de voluntad del peruano.

Núñez demuestra ser consciente de las posibilidades del diálogo de la crítica hispana y peruana a partir de sus investigaciones: “Nos complace que nuestro hallazgo y publicación de las novelas de Olavide haya dado lugar a una investigación tan detenida e inteligente –digna de ser continuada con los demás textos de Olavide que hemos

²² Marcel Velázquez (2004b) escribe al respecto: “Estuardo Núñez es el mayor especialista en las novelas de Pablo de Olavide (1725-1803), sus sucesivos hallazgos bibliográficos constituyen uno de los mayores descubrimientos literarios en la historia de la literatura peruana y han modificado drásticamente nuestra genealogía novelística” (pág. 157).

²³ Alonso Seoane, María José. «Los autores de tres novelas de Olavide», en AAVV., *IV Jornadas de Andalucía y América*, II, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985. pp. 1-22. El artículo que inicia la serie de artículos de la investigadora española es Alonso Seoane, María José. «La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio», *Axarquía*, 1984. 11, pp. 11-49, fechado, como se ve, un año antes que el anterior. Lamentablemente, no he podido acceder directamente a estos artículos, teniéndolos en cuenta sólo como bibliografía referida.

hecho accesibles— como la realizada por María José Alonso Seoane” (pág. LXII), y a su vez, reconoce las posibilidades abiertas por los textos por él recuperados, que permiten el trazado de nuevos derroteros para la crítica y la investigación:

Después de tres lustros de nuestros primeros hallazgos de numerosas novelas (...) [de] Olavide, tenemos la satisfacción de informarnos de que estos textos hallados y difundidos por nosotros [las novelas que conforman la edición norteamericana denominada por Núñez *Novelas morales*], han abierto tan útiles líneas de investigación analítica en España, las que constituyen estímulo para nuevos hallazgos e indagaciones (pág. LXII).

El infatigable erudito peruano llega a proyectar las posibilidades que se abren a los investigadores con la publicación de *Teresa o el terremoto de Lima*: “(...) esas nuevas perspectivas de investigación serán más lúcidas cuando sea conocido el texto de otra novela de Olavide: *Teresa o el Terremoto de Lima*, nuestro reciente hallazgo (no mencionada en la lista de Fernández de los Ríos²⁴), la cual damos a conocer en la presente edición” (pág. LXII).

Núñez, en la más reciente declaración editada respecto al tema, demuestra una clara apertura a los aportes ajenos, contraria a la supuesta “reticencia” a los hallazgos y alcances de otros investigadores que gratuitamente le atribuye el español Carnero. Revisemos la apreciación y comentario de Núñez a los aportes de la investigadora española:

Alonso Seoane llega a la conclusión de que en su cometido Olavide va “más allá del mero traductor o adaptador superficial” y pone de manifiesto en el conjunto analizado [*Lecturas útiles y entretenidas*], un concepto de lo novelesco más avanzado con relación a sus contemporáneos españoles.

(...) Coincidimos en la necesidad de replantear la consideración de los textos narrativos de Olavide dentro de la historia literaria española, como obras originales y como obras de adaptación de otras europeas. La adaptación era práctica usual en la época de la Ilustración. Olavide fue además el animador de la nueva novela en el ámbito español e hispanoamericano, contribuyendo en gran medida a la evolución de un género y a la extensión de sus ideales ilustrados (Núñez, 1987, LXII).

²⁴ Ni en la lista de Fernández, ni en ninguna otra lista que tenga noticia se menciona esta novela.

En estos dos párrafos encontramos, en gran medida, en adelanto de la propuesta inicial y varios aspectos desarrollados en la presente investigación. Núñez sólo opina y prevé en base a los primeros artículos de la más de media docena que Alonso Seoane dedicó la narrativa de Olavide entre 1984 y 1995.

Sólo con ese adelanto, Núñez ya entrevistó las principales perspectivas y reconsideraciones respecto a la trascendencia de la novelística de Pablo de Olavide que justamente se revisan en el presente trabajo. Lamentablemente, esta disposición a entablar el intercambio, iniciada por Núñez, no se logró asentar y se dio una “separación de las aguas” entre las corrientes de la crítica peruana y la española respecto al estudio de la obra narrativa de Pablo de Olavide.

Aparte de Carnero, otro autor foráneo que ha tratado los aportes de Estuardo Núñez y también los de Edmundo Bendezú, es el peruanista James Higgins (2006) quien en una reciente publicación realiza un estudio panorámico sobre la historia de la literatura peruana.

El peruanista define las novelas de Olavide como productos de la narrativa dieciochesca bajo el influjo moralizador neoclásico y la impronta de Rousseau: “Olavide predica las virtudes de la vida sencilla, asociada con el campo, y denuncia los vicios de una sociedad urbana que corrompe la bondad natural del hombre” (pág. 81). Al igual que Bendezú, se centra en analizar el argumento de *El incógnito o el fruto de la ambición* y tratar sucintamente su condición de novela adaptada. Siguiendo la opinión de Núñez, el investigador escocés indica: “Olavide presta poca atención al realismo. El paisaje rural es estilizado e idealizado, los personajes son arquetipos de la virtud o del vicio, la narración adolece de un sentimentalismo exagerado y la trama abunda en acontecimientos inverosímiles” (pág.80). Asumo que negar la vertiente realista que demuestran las novelas (cercano al costumbrismo decimonónico) es un indicador de la

lectura parcial (sólo una novela) y la falta de conociendo acerca de las recientes investigaciones hispanas al respecto.

1.2.2. Los aportes de Núñez, Bendezú y Velázquez.

En el medio peruano, los estudiosos que han publicado sus perspectivas, inquietudes, aportes y conclusiones acerca de las novelas olavidianas, en sendas investigaciones son: Estuardo Núñez, Edmundo Bendezú y Marcel Velázquez.

El primero presenta un trabajo continuado y seguible desde 1969 hasta fines de la década de los 80's. Es, sin lugar a dudas, el investigador peruano mayor en el tema de la narrativa de Pablo de Olavide, tanto por jerarquía cronológica como por la profundidad de sus investigaciones y, sobre todo, trascendencia de los textos por él recuperados.

Por otro lado, Bendezú es el primer autor que publicó una historia de la novela peruana (1992) que incluye la novelística olavidiana y que a pesar de ciertas limitaciones –reconocidas y justificadas por el propio autor en el “Prólogo” de la misma– sirve como inicio a los estudios sobre la novelística olavidiana desde la novedosa perspectiva de su inserción en los orígenes y evolución de la novela peruana.

Por último, Marcel Velázquez, en una tesis de maestría (2004b) que se centra en la novela peruana del siglo XIX, trata tangencialmente la novelística de Olavide, poniendo en marcha –por medio del balance del estado de la cuestión– el diálogo dentro del ámbito nacional con respecto a las novelas de Olavide, aparte de ser un reconocido estudioso de la novela peruana que ha presentado una serie de recientes y valiosos aportes relacionados a la narrativa peruana de fines del siglo XVIII y el siglo XIX, en artículos publicados en medios nacionales (2003, 2004a) y extranjeros (2005).

A continuación revisaré los aportes de los mencionados estudiosos, comentando y –de ser necesario– puntualizando sus aportes.

1.2.2.1. Las *Novelas morales* en el “Estudio preliminar” de Estuardo Núñez.

Núñez publicó a lo largo de varias décadas constantes refundiciones de sus teorías y aportes relativos a las novelas de Pablo de Olavide desde sus primeros hallazgos entre 1964 y 1969, publicados como noticia oficial en el Boletín de la Academia Peruana de la Lengua (VV. AA., 1969, págs. 123-128) hasta el definitivo que corresponde al “Estudio preliminar” de *Obras selectas* (1987) de Pablo de Olavide (págs. XI-CIII).

El centenario investigador dedica las veintiocho primeras páginas del segundo capítulo del mencionado estudio crítico²⁵ a las novelas morales de Olavide siendo el resto para la obra dramática y lírica del criollo. Empieza narrando la conocida historia de cómo encontró las novelas e indicando la existencia de dos novelas más de la edición norteamericana: “(...) el titulado *El estudiante o el fruto de la honradez*, que aún no hemos podido ubicar y el titulado *Las gemelas*²⁶, en poder de un bibliófilo de Barcelona” (pág. XXXVI).

Luego presenta sumillas argumentales de entre cuatro a diecisiete líneas de las novelas que él ubicó en EEUU –que componen lo que en este trabajo denomino “edición norteamericana”– en el siguiente orden: *El Incógnito o el fruto de la ambición*, *Marcelo o los peligros de la corte*, *Paulina o el amor desinteresado*, *Laura o el Sol de Sevilla*, *Lucía o la aldeana virtuosa* y *Sabina o los grandes sin disfraz*. Lo que puedo indicar, a modo de complemento, es que Núñez le da la calidad de título al primer elemento de los títulos disyuntivos, lo que no sería del todo correcto si tomamos en

²⁵ Estuardo Núñez (1987) pág. XXXV. Titulado: “II. La obra de creación”. El primer capítulo es una síntesis biográfica sobre Olavide y el tercero trata sobre las obras de reflexión: *El Evangelio en triunfo*, el *Informe sobre la Ley Agraria* y el *Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla*.

²⁶ Probablemente sea una versión y/o la misma novela *Los gemelos*, novela que aparece en la edición española

cuenta la posible edición princeps, es decir la edición española antes reseñada, en la que se demuestra que los títulos originales –publicados la mayoría en vida del autor– son los segundos de la edición norteamericana: *El fruto de la ambición*, *El Sol de Sevilla* o *El amor desinteresado*, son muestras de esto. Probablemente fue el editor de la edición norteamericana –posible autor de los prólogos que se incluyen al inicio de las novelas de esa edición– el que, siguiendo los modelos ingleses y galos, añadió a los títulos el nombre del protagonista-narrador (El Incógnito), de las heroínas (Paulina, Sabina, Laura y Lucía) e incluso un protagonista masculino (Marcelo), y también el que cambió parcial o totalmente el título de las novelas morales, como se refirió anteriormente en el presente capítulo.

A continuación, Núñez propone los antecedentes de las novelas morales colocando como base a Richardson y Fielding, haciendo beber a Olavide las fuentes mismas de la novela dieciochista junto a Marmontel, Mme. Riccoboni y otros escritores franceses caracterizando la novela europea de esta etapa (segunda mitad del siglo XVIII): “(...) entre moralizante y racionalista, con un trasfondo ético que viene de la reflexión apriorística. Se escribe la novela para probar un postulado previo: la bondad del optimismo, la recompensa de la virtud, los resultados de la buena o la mala educación, etc.” (pág. XLI). Núñez llega a escribir respecto al perfil de la obra narrativa del criollo peruano:

Olavide se inscribe de tal suerte como autor representativo de la novela sentimental europea de fines XVIII y comienzos del XIX. Es único dentro de esa línea de creación en la propia España y también en América. Olavide creaba en lengua castellana una narrativa que iba siendo común en Europa, y que no había aún tomado raíces en la misma España. Esta vez sus modelos no fueron franceses sino ingleses, aunque tal vez muchos de ellos llegaron a ser conocidos a través de diligentes versiones al francés que entonces empezaron a difundirse profusamente. (pág. XLI).

Rebatiendo esta opinión, varios autores (Deformeaux, 1973; Alonso Seoane, 1995; Sebold, 1995) han inclinado la balanza hacia Francia, dejando a Inglaterra relegada en cuanto influencias directas de Olavide, siendo esto más notorio aún si tomamos en cuenta que dos²⁷ de las tres novelas seleccionadas en el presente trabajo son comprobadas adaptaciones de novelas francesas (Bendezú, 1992; Alonso Seoane, 1991, 1992, 1995; Carnero, 1995; Sebold, 1995).

De otra parte, sorprende que Núñez declare que Olavide es “único” en esta vertiente de la novela sentimental-moral en España, ya que existen varios autores, tales como Montengón y Valladares que también siguieron esa tendencia, el primero con *El Eusebio*²⁸ y el segundo con *La Leandra*²⁹, publicadas, la primera con quince años de anticipación a la edición española y la segunda pocos años antes que ésta, siendo ambas obras narrativas publicadas en sucesivas entregas conformándose de varios volúmenes, igual que las ediciones española y norteamericana de las novelas de Olavide. Con esto queda rebatida la afirmación del investigador peruano respecto a que “la narrativa” practicada por Olavide no había sido cultivada en España. Asumo que este desacierto se debió al desarrollo aún embrionario de los estudios sobre la novela dieciochista española para la época en que Núñez escribe.

El centenario erudito continúa su estudio con la presentación de una teoría respecto al contenido ético de las novelas en cuanto a orígenes y desarrollo del

²⁷ Como veremos en su momento, *El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado* son adaptaciones de novelas francesas, respectivamente: *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura de Pierre* de Blanchard e *Histoire d'Ernestine, ou les Malheurs d'une jeune orphine* de Mme. Riccoboni

²⁸ La novela más importante de Pedro Montengón y Paret fue publicada en cuatro tomos entre 1786 y 1788, siendo un best seller en la península y sufriendo la censura de la Inquisición hacia 1790 por ser considerada una novela “rousseauniana”, siendo publicada la edición corregida por Montengón en 1800, mismo año en que Olavide empezó la publicación de la edición española de su obra narrativa.

²⁹ “Antonio Valladares de Sotomayor inició en 1797 la publicación de *La Leandra. Novela original que comprehende muchas*, magna empresa que se interrumpió en 1807 con la aparición del noveno volumen de la obra, pues el décimo, en el que se concluirían, según lo anunciado, las historias empezadas en aquél, no ha sido localizado, y todo hace pensar que en realidad nunca fue escrito, o al menos editado” (García Garrosa, 1995, pág. 130).

pensamiento que guía a Olavide, siendo la comparación con *El Evangelio en triunfo* una forma de comprender la evolución ideológica del criollo, haciendo un contrapunto entre citas de fragmentos de las *Novelas morales* y de *El Evangelio en triunfo*. Marcel Velázquez (2004b) nos dice respecto a esta asociación:

Un punto clave en el análisis de Núñez es la vinculación de estas novelas con *El evangelio en triunfo* (extensa meditación religiosa y moral, que en gran parte es una glosa a un texto francés) donde a partir del cuarto tomo se formulan pensamientos morales propios de Olavide, que con un tenor muy semejante se harán presentes en las novelas. Se demuestra la vinculación ideológica entre la obra apologética y la novelística y se considera la fecha de 1796 como año probable de la escritura de esas novelas (págs. 158-159).

La idea de Núñez, explicada por Velázquez, es acertada: en el estudio biográfico que realiza Defourneaux (1965) muestra un cambio en la actitud del criollo peruano que con *El Evangelio en triunfo* no habría publicado una simple palinodia. Siendo esto así, Núñez escribe: “Un nuevo espíritu de reconciliación (...) se afirma en sus últimos años, que en forma alguna pueden tacharse de decadentes o claudicantes, pues en ellos renace un afán de creación vigorosa que significa la mejor y más original aportación de su talento” (pág. XLVI). Estoy de acuerdo con Núñez, ya que es en la adaptación, primero del teatro francés y luego, como veremos más adelante, en la narrativa francesa de la época, que Olavide va perfilando su propia creación, llegando a la originalidad plena, hacia el final tanto de su vida³⁰ como de su obra, siendo muy probablemente la

³⁰ El autor de *El Evangelio en triunfo* habría llegado al final de sus meditaciones diversas a lo largo de su vida que había pasado por momentos realmente difíciles, como bien resume Bendezú (1992): “Olavide tenía una personalidad misteriosa y llena de contradicciones, de alguien que había sufrido triple persecución de las autoridades coloniales en el Perú, de la Inquisición en España y del Terror en la Francia de la Revolución. Olavide fue pues víctima de la violencia de los poderosos de su tiempo; como buen criollo limeño supo sobrevivir con elegancia a los desastres de esa época” (pág. 14). Sufriendo humillaciones y estados de incertidumbre gradualmente peores cada vez: la tensión de perder el buen nombre y las riquezas por el proceso que lo obligó a marchar a la Metrópoli, siendo peor aún el estado de desgracia entre 1776 a 1780 cuando estuvo procesado por la Inquisición, perdiendo sus riquezas y llenando de ignominia su buen nombre y oprobio a su familia al ser declarado “hereje formal, convicto, infame y miembro podrido de la religión” en un autillo que fue público y comentado en todo Europa. Una vez realizada su huida a Francia (1781), llevó una vida sosegada hasta los años 1793 y 1794 en que sufrió persecución y cárcel durante la época más dura del Terror, llegando a estar en peligro de ser ejecutado por su condición de extranjero (Defourneaux, 1965). Cornejo Polar apunta que “(...) se ha destruido (...) la

conclusión de ésta última la novela *Teresa o el terremoto de Lima*.

Seguidamente, Núñez realiza conjeturas respecto a las ediciones (norteamericana y francesa) de la narrativa de Olavide refiriendo aportes que nos permiten tener un perfil del posible editor norteamericano: Cayetano Lanuza, un médico de origen hispano desterrado probablemente por sus ideas liberales y que había tenido una intensa actividad editorial como traductor, editor e impresor entre los años 1825 y 1832 en Nueva York, teniendo incluso, desde 1828 (año de la publicación de la edición norteamericana), su propia imprenta. Núñez se apoya en diversos documentos que incluyen la correspondencia entre Hipólito Unanue y galenos norteamericanos que hacen referencia al español como traductor y editor liberal. Sólidamente establecida la identidad de este personaje, Núñez afirma: “Lanuza habría recibido en España los manuscritos de las siete novelas³¹ de Olavide de mano de alguno de sus albaceas y los retuvo en su poder para publicarlos, como libros póstumos en 1828, cuando pudo disponer de su propia imprenta” (pág. L).

A propósito, podemos revisar la opinión de Núñez respecto al público de esta edición y las razones de su probablemente rápida y fácil difusión, así como la falta de registros oficiales de las mismas:

Las novelas habrían provocado buena acogida de un público hispánico medio y poco intelectual como el de la colonia hispanohablante de Nueva York en esos años, lo cual explica que las novelas aparezcan en el mismo año. Los ejemplares en tamaño menor se agotan fácilmente y los círculos de estudio de Estados Unidos tienen muy poco acceso por entonces a la producción en idioma español.

De otro lado, la ninguna mención que merecen estos textos en obras críticas o bibliográficas, puede explicarse por el hecho de que el autor oculta su nombre bajo la frase “El autor de *El Evangelio en triunfo*”. Habría sido difícil en tales condiciones la identificación del seudónimo

imagen de un Olavide decrepito y confuso en sus últimos años, buscando refugio en España (...) se levanta ahora la efigie de un Olavide anciano pero en plena lucidez y en completo ejercicio de sus facultades creadoras” (1993, pág. 273).

³¹ Como veremos en su momento, Núñez sostiene que el mismo Cayetano Lanuza fue el editor de *Teresa o el terremoto de Lima*, única novela conocida de la edición francesa.

entre estudiosos y bibliotecarios cuando no estaba difundido el hispanismo, a cuyo impulso fue incorporado el aprendizaje del idioma español y de su literatura en los curricula universitarios, sólo en los últimos ciento cincuenta años (pág. L).

Núñez demuestra un sólido conocimiento del contexto cultural norteamericano de la época, que le permite realizar agudas observaciones al respecto. Ésto debido a sus repetidas estadías en los EEUU y a su reconocida calidad de erudito e infatigable investigador. Los acercamientos contextualizados por medio de apuntes sobre el público lector, medios de publicación, manejo de idiomas en el ámbito académico, registros editoriales y la recepción-valoración de la crítica especializada contemporáneas a la publicación, son perspectivas novedosas y útiles que sirven de magnifico complemento a los análisis textuales³². Se culmina esta parte dedicada a las “ediciones”, refiriendo la lista de títulos de novelas de Olavide publicada en 1875 (en revista *La Ilustración Española y Americana*) por Ángel Fernández de los Ríos como parte de un ensayo sobre Olavide. Núñez señala que en el mencionado ensayo se cita veintidós títulos a saber: *El desafío*, *La paisana virtuosa*, *El mendigo honrado*, *El Sol de Sevilla*, *Los peligros de la riqueza*, *La huérfana*, *El amor desinteresado*, *La Malagueña*, *La satisfacción generosa*, *La noble venganza*, *La lugareña en la corte*, *Los peligros de Madrid*, *La presunción orgullosa*, *El fruto de la ambición*, *El matrimonio infeliz*, *El secretario filósofo*, *El estudiante*, *El celo de la justicia*, *El padre mal aconsejado*, *La crianza descuidada*, *Las ligerezas de una mujer virtuosa* y *El honor reparado* (pág. L). Haciendo una somera comparación con la lista correspondiente a *Lecturas útiles y entretenidas* antes reseñada, vemos que los títulos reseñados por Núñez, no tenemos ninguna referencia ni en la edición española (*Lecturas útiles y entretenidas*), ni

³² Ejemplos de esto son los libros de Nigel Glendinning: *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*. España, Editorial Ariel, 1973; y Juan Ignacio Ferreras: *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid, Taurus ediciones S.A., 1973.

norteamericana y francesa (*Novelas morales*), de las siguientes novelas: *El celo de la justicia*, *El padre mal aconsejado*, *Los peligros de la riqueza*, *La crianza descuidada*³³, *Las ligerezas de una mujer virtuosa* y *El honor reparado*. Núñez señala que “con ligeras variantes en los títulos, se han publicado” (pág. L): *La paisana virtuosa*, *El Sol de Sevilla*, *El amor desinteresado*, *La satisfacción generosa*, *La lugareña en la corte*, *Los peligros de Madrid*, *El fruto de la ambición* y *El estudiante*, haciendo alusión a los volúmenes de la edición norteamericana por él hallados o –en el caso de *El estudiante*– referidos. Sin embargo, en cuanto a *La satisfacción generosa* –que figura en la edición española– no encuentro, por falta de mayores referencias, a qué novela de las halladas y/o que tenga noticia, se refiere Núñez, pudiendo tratarse –por no tener esa novela correspondencia a otro de los títulos de las novelas de la edición española referida– de *Sabina o los grandes sin disfraz*.

Por otro lado, aparecen en la referida lista de Fernández de los Ríos (Núñez, 1987, pág. L), como títulos probablemente –parcial o totalmente– cambiados respecto a *Lecturas útiles y entretenidas* (Ferrerías, 1973, pág. 180) a: [La] *El mendig[a]o honrad[a]o*, *La [hermosa] Malagueña*, [La *paisana virtuosa*] *La lugareña en la corte*, *La [dulce] noble venganza* y *La [presumida] presunción orgullosa*.

Núñez alude a la condición disyuntiva de los títulos de la edición norteamericana y francesa, que por lo expuesto hasta aquí, no correspondería al autor real (Olavide), sino a la del autor implícito reconfigurado por el editor de las ediciones norteamericana y francesa.

Después tenemos la revisión de los aportes de Núñez citando los rasgos, en su opinión, “ilustrados”: a) el “tenebrismo” o inclinación a lo macabro, que estudiaremos

³³ Alonso Seoane (1989) propone que *La crianza descuidada* referida por Fernández de los Ríos sería el título primitivo de *El inconstante corregido* en la colección *Lecturas útiles y entretenidas* (Ferrerías, 1973) anteriormente reseñada.

como “gótico” en el presente trabajo; b) el tratamiento del paisaje, la descripción de las virtudes y la materia edificante de claro corte ilustrado, a tratar sobre todo en el tercer capítulo; c) la actitud de crítica social, el liberalismo, que Núñez asocia al reformador social que siempre fue Olavide, asociable en nuestro trabajo, a partir de los textos, con el autor implícito; d) creación de arquetipos, personajes que representan ideas con poca profundidad psicológica, que “corresponden a una etapa racionalista y de esquemas rígidos y ejemplares.” (pág. LIII); y, e) el contraste entre la vida en la urbe, tendente a la maldad y desnaturalización del ser humano, y la vida en la naturaleza, proclive a la “virtud”.

Antes de entrar en el estudio de *Teresa o el terremoto de Lima* –la novedad de la edición de 1987³⁴–, Núñez hace una breve y aguda pincelada sobre la técnica narrativa en las *Novelas morales*:

El autor omnisciente preside en todo el relato. Sus personajes se mueven a su voluntad, como era usual en la época. Las reflexiones están a su cargo lo mismo que el trazo de los ambientes. Los personajes son descritos interior y exteriormente con gran acopio de observaciones meticulosas, pero los mismos no tienen libertad de expresión. El autor habla por ellos en tercera persona. Usa el relato en pretérito, pero en determinados momentos, sabiamente escogidos, sobre todo para subrayar los diálogos, pasa bruscamente al presente de indicativo, lo cual comunica animación al relato y ruptura de la monotonía. Un ritmo agradable se mantiene firme y da la nota estilística estable a la narración. Pasado el momento del diálogo el relato pasa de nuevo al pretérito (pág. LIV).

El apunte acerca de la predominancia del autor omnisciente es pertinente y comprobable en las tres novelas analizadas. Incluso en una novela que presenta narrador homodiegético como *El Incógnito o el fruto de la ambición*, como veremos en el subsiguiente capítulo, el narrador-testigo (el anciano Incógnito) adopta características

³⁴ En los apartados correspondientes del segundo capítulo nos detendremos en el estudio que hace Núñez sobre *Teresa o el terremoto de Lima*, con lo que termina el tema de la novelística olavidiana en el “Estudio preliminar” (1987).

omniscientes en determinados pasajes del relato.

Los personajes oscilan entre los típicos “personaje-idea”, sin muchos matices psicológicos, denominados también personajes planos; y los apasionados seres que luchan contra un medio represivo, que entran más en la categoría de personajes redondos (Chatman, 1990), acercando al autor, como vimos anteriormente, a la calidad de precursor del romanticismo español.

Los diálogos se presentan en estilo directo puro (Chatman, 1990). Como bien indica Núñez: “(...) el tránsito del pretérito parece ser recurso para acentuar las escenas de fuerte dramatismo y para comunicar intensidad a la acción” (pág. LIV), genera una tensión dramática, recurso que Olavide extrae y utiliza con soltura a partir seguramente de su experiencia como traductor, adaptador y creador de obras dramáticas, así como también su adecuación a los moldes novelísticos de ese tiempo.

1.2.2.2. Edmundo Bendezú: las *Novelas morales* en *La novela peruana*.

En su estudio sobre la novela peruana (1992), Bendezú no sólo realiza una revisión crítica de la evolución de la novelística peruana, sino que propone un marco teórico que permita una lectura adecuada de la mencionada evolución, estableciendo una periodización basada en los movimientos literarios que ejercen mayor influjo entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX en el panorama de la narrativa peruana (pág. 3). Bajo esa premisa, Bendezú establece tres periodos: Romanticismo (desde mediados del siglo XIX hasta fines de siglo), Modernismo (etapa intermedia durante las primeras décadas del siglo XX) y Realismo (asociado al surgimiento del Indigenismo y la narrativa urbana).

Esta propuesta entra en contradicción con la mayoría de periodizaciones conocidas y aceptadas en el medio. Bendezú señala que: “Aunque dentro de este

periodo [fines del siglo XIX] se ha hablado de una novela peruana realista y también de una naturalista, ni el realismo ni el naturalismo cuajaron verdaderamente en la novela peruana” (pág. 3), también contradice la condición neorrealista asociada a la narrativa de la Generación del 50: “(...) entrado el siglo XX aparece una novela realista muy rica en el Perú, heredera de un realismo europeo plenamente desarrollado; no se trata de pues de ningún neo-realismo porque un realismo decimonónico no se produjo en la novela peruana” (pág. 3).

Me detendré un momento en este aspecto inicial de su propuesta. Revisemos en detalle las razones de Bendezú para afirmar la primacía del romanticismo en la etapa inicial de la novela peruana:

Aconsejamos pues una lectura de los románticos peruanos como tales, es decir, con todos sus descuidos formales, su sentimentalismo, sus fantasías, sus melodramas, sus preocupaciones éticas, su inclinación hacia una representación realista a la que nunca llegan, el juego descontrolado de sus pasiones, etc. La aceptación del romanticismo como uno de los modos de hacer novela, nos permite una lectura crítica ecuaníme de los novelistas peruanos del siglo XIX que haga posible la apreciación, la satisfacción y el gozo que se encuentra en la percepción de obras literarias creadas en un espacio y en un tiempo específicos (pág. 4).

La propuesta de Bendezú llega a ser estimulante, ya que nos permite una perspectiva de estudio que de seguro puede ser enriquecido con otros aportes mediante investigaciones que sigan este lineamiento teórico. Opino que se debe considerar también la finalidad de los autores (crítica social frontal característica del realismo), sus modelos (Balzac, Galdós, Zola), el estilo practicado, y, sobre todo, la recepción de parte del público lector a quien iba dirigido para tener una perspectiva de mayor amplitud y llegar así a conclusiones sólidamente fundadas.

En este reconfigurado contexto de la etapa inicial de la novela peruana, la novelística olavidiana es ubicada en la primera posición dentro del romanticismo: “Olavide es, pues, el primer romántico peruano y como tal el creador de la novela

peruana que durante el siglo XIX fue esencialmente romántica” (pág. 2), reforzando esta idea con la descripción de características tanto de su narrativa como de su ideología: “(....) [Olavide] es fundador del romanticismo peruano. Aunque la temática de las novelas de Olavide sea española y la forma siga el modelo de la novela moral francesa de fines del siglo XVIII, el pensamiento que sustenta esas novelas tiene elementos esenciales que reaparecen en los novelistas peruanos a partir de Aréstegui” (pág. 2), y continua con una reflexión precisa: “La formación europea de Olavide se hace en las mismas raíces del romanticismo y cuando éste florece, los novelistas peruanos del XIX aprenden a hacer novelas en los novelistas del romanticismo francés” (pág. 2).

Estoy de acuerdo con esto último, dadas las reseñas de las investigaciones realizadas hasta aquí y las que se demostrarán en el subsiguiente capítulo a través del estudio de algunas de las novelas olavidianas. Sin embargo, las dos primeras citas del párrafo anterior, que tratan de establecer y sustentar la posición de ubicar a Olavide dentro del romanticismo peruano –haciéndolo incluso fundador del mismo– me parecen algo frágiles y, por momentos, hasta contradictorias con las siguientes afirmaciones del investigador, ya que después de haber dado a Olavide el título de “primer romántico peruano y (...) creador de la novela peruana”, escribe a continuación: “Con todo, Olavide cae fuera del proceso continuado de conformación de la novela peruana” (pág. 2). Sin embargo, se recompone de alguna manera en la parte final de su ensayo: “Las novelas de Olavide se inscriben en la misma primera etapa del romanticismo europeo, bajo el signo de la precocidad del autor peruano; no coinciden con la aparición tardía del romanticismo español ni del hispanoamericano; con ellas se abre y se cierra un ciclo” (pág. 29).

Esta ubicación de Olavide en la primera etapa (romanticismo) se ve apoyada por estudiosos tales como Garciagómez (1975) y Alonso Seoane (1995), quienes resaltan

los rasgos románticos que presentan las novelas de Olavide, pero que justamente, son eso: rasgos, atisbos, aproximaciones, a la estética del Romanticismo: “(...) detrás de su engañosa apariencia de novelas morales, se mueven las pasiones desbocadas, mostrando la inutilidad de la razón y la fuerza del destino hecho de esas pasiones; por ello, los personajes de Olavide son juguetes de sus pasiones extremas y del destino resultante de la mecánica de esas pasiones” (Bendezú, pág. 28).

Como apreciamos líneas atrás en el presente capítulo, Olavide se ubica en una época de amplias perspectivas y –a causa de sus múltiples influencias y aparente deseo de dar a conocer lo último en técnicas, estilos y temas de la narrativa dieciochesca (Alonso Seoane, 1995) en el medio hispano– muestra rasgos no sólo del romanticismo, sino hasta del realismo (Sebold, 1995).

Bendezú estaría, en mi opinión, forzando la ubicación de Olavide a partir de la lectura parcial de su obra narrativa, en el sentido de amplitud –se centra en la novela *El Incógnito o el fruto de la ambición* que demuestra más estos rasgos– y de perspectiva –al priorizar los rasgos románticos dejando de lado el costumbrismo, el realismo y sentido didáctico neoclásico.

En la presente investigación se probará que Olavide estaría usando estos diversos recursos e influencias como medios expresivos que formalicen la lección moral destinada a ser aprehendida por el público lector a quien iba dirigida.

La perspectiva que nos presenta Bendezú sobre la obra narrativa de Olavide parte del concepto que tiene del criollo: “Olavide era un escritor extremadamente inteligente, pero antes que novelista era un hombre de acción y de ideas y como tal escribió sus novelas para combatir” (pág. 5). Esta afirmación conforma uno de los ejes de la presente investigación, ya que queremos ver en Olavide a un autor que utiliza los recursos neoclásicos así como aportes de otros paradigmas novelísticos, para transmitir

sus ideas y legar una obra que permita un cambio en la sociedad para la cual fue dirigida

Bendezú inicia la lectura de las *Novelas morales*³⁵, refiriéndose primero a la conocida cronología de descubrimientos de Núñez y haciendo los apuntes biográficos de rigor. Luego se centra en el estudio de la novela *El Incógnito o el fruto de la ambición*, indicando que probablemente fue la primera novela que adaptó³⁶. Bendezú llega a mencionar la edición española y citar mínimamente –a través de un artículo de Alonso Seoane (1985)– el “Prólogo” de esa edición para apoyar su argumentación.

Seguidamente hace algunas reflexiones acerca de la naturaleza de los textos de Olavide desde el punto de vista de la clasificación genérica:

Se podía sostener también que las novelas de Olavide no son más que cuentos. Otro tanto se podría decir de las novelas del modernismo. Las novelas de Olavide por su extensión y estructura son novelas cortas, tal como las concibieron Cervantes y los modelos franceses que siguió el autor peruano. Algunas características estructurales del cuento moderno aparecen en las novelas de Olavide, en un equilibrio entre el cuento y la novela (págs. 20-21).

Complementando esta acertada observación, Sebold (1995) refiere, citando el “Prólogo” de la edición española, que el autor implícito configurado por Olavide reconoce expresamente seguir el modelo de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, tanto en forma, estructura como en finalidades.

Por otro lado, respecto a la condición de recreador que tiene probadamente Olavide (Alonso Seoane, 1991, 1995; Carnero, 1995), Bendezú escribe:

En las novelitas francesas que se proponía adaptar encontró un arma inocente pero efectiva. (...) la brevedad de la novelita serviría (...) para dejar filtrar su mensaje. Adaptaría las novelitas francesas al ambiente español y podría poner todo lo que quisiera entre líneas. Escribiría pues palimpsestos. (...) el verdadero texto, el de su verdadera novela, escrita con pasión romántica aparecería borrosamente entre líneas y por los resquicios (págs. 18-19).

³⁵ Nos referiremos así a la edición (basada en la norteamericana y francesa) que presenta Núñez (1987) de las novelas olavidianas recuperadas por él.

³⁶ Daré mayores alcances a los aportes de Bendezú respecto a esta novela en el subsiguiente capítulo, en el apartado que trata de la mencionada novela.

La categoría “palimpsesto” es utilizada por Bendezú dentro del marco teórico que establece para ubicar la novela olavidiana dentro de la novela peruana y su opinión acerca de la intención de Olavide al escribir sus novelas cortas. Por los motivos antes expuesto en el presente trabajo, prefiero utilizar la categoría “adaptado” entendido como la conjunción de “naturalización”, “nacionalización”, “paráfrasis” y “recreación”. En el segundo capítulo afinaré el término “adaptación” aplicado a la presente investigación. Bendezú continúa con una ilustrativa referencia a la calidad de los textos producto de la adaptación:

La *imitatio* es un recurso retórico, su calidad literaria no depende del modelo sino del arte del imitador. Después de todo, para Aristóteles la literatura era imitación de la realidad y para Platón, la realidad era imitación de un mundo ideal; estos conceptos transpuestos a la creación literaria, la convierten en un ejercicio de imitaciones artísticas de modelos estéticamente superiores o simplemente convenientes (pág. 22).

Aplicando esto a la lectura de la novelística olavidiana y asociándolo a las circunstancias personales que rodearon la creación/adaptación de esta obra narrativa: “Para Olavide la imitación era una necesidad política, un perentorio recurso de combate que quitaba a medias la mordaza del absolutismo (...) la imitación de modelos oscuros se ajustaba bien a sus intenciones políticas” (pág. 22). Bendezú le da a su lectura un sesgo “contenidista” en el sentido, no peyorativo, sino estrictamente crítico del término, ya que llega a perfilar su interpretación apuntando a las intenciones de transmisión ideológica del criollo: “(...) ninguna de las novelas de Olavide es moralizante; todas tienen en el fondo una finalidad política, esto explica su supresión y también marca una característica importante de la novela peruana” (pág. 28).

La perspectiva que demuestra Bendezú es del todo pertinente y llega a seducir a la imaginación su hipótesis acerca de la posible causa de la censura a las novelas, lo que explicaría su falta de registro y aparente poca difusión. Sin embargo, Alonso Seoane (1995, pág. 45) anunció la próxima –y ya efectuada– publicación de un estudio que

demuestra que las novelas de Olavide pasaron por la Censura (Alonso Seoane, 1996), lo que le quitaría –aunque no del todo– fuerza a la hipótesis de Bendezú, dado el importante número de publicaciones que sufrieron censura y persecución aún después de haber sido publicadas bajo la supervisión oficial, es decir, la Censura³⁷.

La censura, en opinión de Bendezú, estaría motivada por razón de “(...) la crítica devastadora de la aristocracia española [que] aparece con contornos nítidos, lo que con seguridad le habrían ocasionado otro proceso de la Inquisición, si no hubiera desaparecido. La crítica de Olavide justificaba el deseo de una revolución a la francesa en la España de los Borbones” (pág. 29).

Para puntualizar la presente revisión de los aportes de Bendezú Aibar, debo señalar que el sentido de deseo de cambio social es bien referido por el crítico peruano, pero, en mi opinión no podría dársele tan rotundamente un sesgo subversivo contra el *statu quo* monárquico, ya que es sabido que el grupo ilustrado hispano, a diferencia del galo, estuvo del lado de la monarquía, actuando bajo su auspicio y a su favor, en contra del poder efectivo e influjo ideológico de la nobleza terrateniente y la clase eclesiástica –que en conjunto representaban el sector reaccionario español– hacia la población, siendo esta alianza entre los ilustrados y los monarcas borbones una de las peculiaridades de la Ilustración española, enmarcada en el periodo de cambios promovidos por la monarquía, periodo denominado “Reformismo Borbónico” (Palacio Atard, 1964).

³⁷ Como es el caso de *El Eusebio* de Montengón que siendo publicada con gran éxito entre 1786 a 1788, sufrió la censura de la Inquisición en 1790, favorable al principio, y luego “in totum” para 1799, por ser considerada novela “rousseauiana”. Para 1800 (mismo año de inicio de la publicación de la edición española de las *Novelas morales*) salió la edición de *El Eusebio* corregido (Caso González, 1983, pág. 584).

1.2.2.3. Las *Novelas morales* entre el fin de un paradigma y el inicio de una nueva era: la lectura de Marcel Velázquez

Revisaremos ahora los alcances de Marcel Velázquez, que en una reciente investigación (Velázquez, 2004b) hace un balance de los aportes de Bendezú y Núñez, y contribuye con reflexiones propias al tema que venimos revisando. Realiza además un análisis de *Teresa o el terremoto de Lima*, parte de su exposición que se referirá en el apartado correspondiente a la mencionada novela en el subsiguiente capítulo.

Primero, realiza una síntesis de los ya referidos aportes de Núñez y los compara con lo expuesto por Defourneaux en una carta que este erudito francés envió a Núñez y que este publicó en el “Estudio introductorio” de 1987, recalcando lo mencionado anteriormente acerca del apunte sobre los *Cuentos Morales* de Marmontel como probable fuente de la narrativa olavidiana y haciendo la siguiente reflexión:

(...) los cuentos de Marmontel son novelas cortas del tipo de las escritas por el escritor peruano. Asimismo, hay coincidencia entre los temas y asuntos tratados y en la estructura novelística. Un aspecto interesante de esta hipótesis es que los *Cuentos Morales* fueron publicados primeramente en el *Mercure de France* y posteriormente reunidos en formato de libro. Esto indicaría que en uno de los referentes centrales de Olavide se encuentra ya la decisiva combinación de novela y periodismo que será central en las primeras manifestaciones de la novela peruana (Velázquez, 2004b, pág. 160).

Efectivamente, la publicación en diversos volúmenes, dividiendo en dos partes las novelas de “mayor extensión”³⁸, demuestra que Olavide sigue los usos de publicación de la época. En la búsqueda de referentes para la novela peruana que realiza Velázquez, ubica un rasgo que nos lleva de rondón a las condiciones editoriales de la época, de lo cual tenemos algunas reflexiones de Glendinning (1973) que revisaremos a continuación:

³⁸ Esto es relativo si tenemos en cuenta que las *Novelas morales* son de corta extensión, siendo la de más extensión el *Incógnito o el fruto de la ambición*, que en la edición norteamericana reproducida en facsimilar en la edición al cuidado de Núñez (1987) no llega a las 60 páginas. Ferreras (1973) señala respecto a la extensión de las novelas en la edición española: “(...) la más breve alcanza las cien páginas” (pág. 180).

[Las] publicaciones periódicas nutrieron el desarrollo de (...) formas de reducidas proporciones [el ensayo, la carta, el sueño ficticio], la controversia y la polémica, el seudónimo o anonimato entre los escritores, así como la aparición de rápidos y aun casuales hábitos de lectura entre el público. Los escritores que nutrían de este modo al público lector de estas publicaciones obviamente tenían que tener todo esto muy presente. (...) No puede ponerse en duda el influjo que los periódicos ejercieron durante el siglo XVIII por lo que respecta al estilo literario y a la circulación de determinadas obras literarias (Glendinning, 1973, págs. 45-46).

La publicación en volúmenes –lo que implica periodicidad de por sí– de las novelas cortas de Olavide (tanto en la edición española como la norteamericana y la francesa) e incluso la división en dos volúmenes³⁹ de las novelas de “mayor” extensión, así como el marco narrativo supuestamente epistolar de la novela *El Incógnito o el fruto de la ambición* y la inclusión de cartas (en las tres novelas en las que se centra este estudio, por ejemplo) en la trama narrativa, son muestras del influjo que tuvo el contexto editorial en la planificación, realización y recepción de los textos narrativos estudiados. Incluso el estilo algo entrecortado y con sentido declamatorio, que genera en la lectura silenciosa cierta incomodidad, tiene su correlato en las condiciones de producción del circuito autor-editor-publicación-lector de la época. Glendinning nos pone al tanto de esto:

Si los periódicos fomentaron un nuevo tipo de lectura y de escritura, existían ya otros, en cambio, que bien pudieron afectar el modo en que se escribía. No todos los lectores podía leer con rapidez, y el procedimiento común de leer las obras en voz alta supuso que los libros no siempre tuviesen la unidad que nosotros esperamos de ellos hoy en día. No puede resultarnos sorprendente, por ello, que la belleza de versos aislados de un poema, o de determinados pasajes en prosa, fuese considerada para el lector del siglo XVIII, y también para el escritor, de tanta importancia como el impacto que produce el poema o el libro en su conjunto (1973, pág. 47).

Como muestra de la impronta de los modelos novelísticos y, también, por las convenciones en las publicaciones de la época, Olavide adquiere un estilo que

³⁹ Como es el caso de *El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado*, en la edición norteamericana.

demuestra “(...) la utilización de los efectos acústicos, tanto en prosa como en verso. El término <<prosa>>, efecto, viene a ser en este período sinónimo de elocuencia; <<obras de elocuencia>> significan, así, obras en prosa” (Glendinning, 1973, págs. 48).

También Martín-Barbero (1998) nos refiere este tipo de “lectura oral” que es “muy distinta de la lectura silenciosa del letrado, tanto en los modos de difusión y adquisición de lo que se lee” (pág. 140).

Todo esto nos da indicios claros de los motivos del uso de determinados recursos estilísticos de la prosa de aquellos tiempos en la narrativa olavidiana.

A continuación, Velázquez evalúa los aportes de Bendezú (1992) comentados en el anterior apartado y concluye que

Aunque no le falta razón a Bendezú en el carácter crítico de las novelas de Olavide y la desestabilización de la razón en algunos personajes por efectos de la pasión amorosa, la ambición o la vanidad, consideramos exagerada la filiación de estas novelas con el primer romanticismo europeo. Por el contrario, creemos que el metatexto predominante está constituido por las novelas neoclásicas y en ellas se han introducido algunos elementos románticos, pero nunca se logra diseñar plenamente el conflicto central del sujeto romántico: la dramática oposición entre la libertad individual y los cánones sociales (Velázquez, 2004b, pág. 161).

Coincido con indicar el carácter extremo de la afirmación de Bendezú y la condición de pluralidad de paradigmas novelísticos enmarcada en la estética didáctico-moralizadora del Neoclasicismo dieciochesco en las novelas olavidianas.

Empero, complementando la última parte de lo anteriormente citado del estudio de Velázquez, sí existe en las novelas que venimos estudiando –y lo verificaremos en las tres novelas que analizaré en el segundo capítulo– un conflicto entre la voluntad de los personajes y las normas sociales: Rufina, Albano, Paulina, el Marqués de San Leandro, Teresa, Alonso, todos jóvenes contrapuestos a la voluntad de sus mayores que representan de una u otra manera, la sujeción al poder impuesto por las convenciones sociales –entre las cuales se encuentra el dogma católico tradicional al cual se critica

sutilmente en las novelas—, pero sin que esa confrontación se convierta del todo en el leit motiv de la trama.

Sumaría, pues, a lo expuesto por Velázquez, la idea que si bien sí se llega a conformar la oposición: voluntad individual/convenciones sociales, esta dicotomía sólo aparece como un elemento secundario en el propósito principal de las novelas: difundir la ideología ilustrada madurada por el autor hacia el final de su vida.

Luego, sopesando lo afirmado tanto por Núñez como por Bendezú, escribe:

Aunque Núñez y Bendezú insisten en que Olavide tiene la primacía en el origen de la novela hispanoamericana, cabe matizar este juicio: objetiva y materialmente son las primeras novelas escritas por un hispanoamericano, pero circularon predominantemente entre los latinos asentados en Nueva York o en París hacia finales de la década de los veinte del siglo diecinueve. Además de este problema de recepción y de continuidades, este grupo de novelas responde principalmente a un paradigma que ya entraba en franca decadencia. Las novelas de Olavide no inician un ciclo, sino forman parte de los epígonos de la novelística neoclásica. Olavide no es el fundador de la tradición novelística en el Perú, sino parte de la clausura de un formato novelístico occidental (Velázquez, 2004b, pág. 167).

Tomando en cuenta los diversos aportes recogidos hasta ahora en la presente investigación, cabe puntualizar esta conclusión señalando que la novelística olavidiana no sólo circuló entre el limitado público latino de los nacientes Estados Unidos de Norteamérica o de París de inicios del siglo XIX, sino que fue conocido y, aparentemente, seguido como modelo por los lectores-escritores españoles decimonónicos, haciendo de la narrativa de Olavide un vínculo de apertura a nuevos horizontes creativos, insertado dentro de la novelística hispana (Sebold, 1995; Alonso Seoane, 1995).

La “clausura” a la que se refiere Velázquez se da en un sentido en las novelas de Olavide: significa el canto del cisne de la novela neoclásica (moral-pedagógica); pero, en otro sentido, su novelística representa la apertura de nuevos horizontes a desarrollarse en la novela española decimonónica, principalmente: el Costumbrismo, el

Realismo y el Romanticismo. La novela olavidiana aparece entonces como el engranaje entre la novela dieciochesca y la decimonónica en el mundo hispánico.

1.3. De las *Novelas morales* a la ideología ilustrada: presentación de la hipótesis y derroteros a seguir en la presente investigación.

A continuación presentaré las nociones más relevantes y apuntes a tomar en cuenta acerca de las *Novelas morales* de Pablo de Olavide, con el propósito de configurar la hipótesis de la presente investigación.

Para ello, primero trazaré las rutas a recorrer en nuestra aproximación a diversos aspectos que permitan validar la hipótesis esbozada, enlazando así este primer capítulo con los restantes: en el segundo capítulo revisaremos algunas características temático-formales de tres novelas de Olavide, teniendo como herramientas de análisis las categorías de la Narratología; y en el tercero intentaré enhebrar las conclusiones logradas en el segundo intentando enlazar los diversos aspectos desarrollados en el segundo capítulo con el pensamiento de Olavide y los probables objetivos del autor al crear y/o adaptar las *Novelas morales*⁴⁰ bajo los cánones ilustrados del siglo XVIII vertidos en los textos narrativos bajo la perspectiva del criollo peruano, madurada en toda una vida de reflexión y vivencias.

La hipótesis de la presente investigación es la siguiente: en el momento de escritura de su obra narrativa, Olavide se desenvuelve en un periodo (fines del siglo XVIII) de cambios, de tránsitos, donde los paradigmas –tanto ideológicos como modélico textuales– están en plena transformación, por lo que su novelística fluctúa en ese amplio espectro de posibilidades, legándonos, a partir de esa dilatada y diversa perspectiva, su proyecto educativo ilustrado, teniendo como intermediario la estética didáctico-moralizadora de la novela neoclásica, enriquecida, a su vez, con los aportes de

⁴⁰ En el siguiente capítulo daremos algunos alcances sobre la condición de Olavide como creador y recreador de obras narrativas

los diversos tipos de novela de la época. En resumen, el programa de este trabajo es lograr acercarnos a una definición y caracterización de la poética en la obra narrativa de Pablo de Olavide por medio del análisis de tres de sus novelas, comprobando cómo afecta a la configuración de dicha poética los diversos aspectos contextuales bajo los que se ve influenciado el autor así como por la ideología e identidad cultural del mismo.

Una vez reseñado el desarrollo de la presente investigación y establecida la hipótesis, indicaré los puntos más importantes a exponer para fundamentar la hipótesis expuesta. Estos puntos son:

A. Tomando en cuenta que la difusión e influencia que tuvo en su momento la novelística olavidiana fue importante⁴¹, se puede especular que, a la vista de las recientes investigaciones aún en desarrollo especialmente en la península, las novelas de Olavide están siendo revalorizadas hasta el punto de ser consideradas, como hemos visto líneas atrás, una muestra variada e ilustrativa de la pluralidad novelística en la Europa a fines del siglo decimoctavo y, justamente a partir de esa característica variedad, como por participar de la adaptación de estos nuevos modelos novelísticos e instaurar con esto nuevas tradiciones que enriquecieron el panorama narrativo español a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, se ve en su novelística un engranaje entre la novelística española de la Edad Moderna (1492-1789) y la novelística española de la Edad Contemporánea (1789-siglo XX).

B. Subiendo un escalón más allá del ámbito estético –entendiendo lo estético como una construcción cultural en interacción con la sociedad desde la perspectiva de las ideologías en conflicto en la época (fines del siglo XVIII)– Olavide no sólo sería un

⁴¹ Esto es sostenido por la destacada investigadora María José Alonso Seoane: “(...) como ocurre con otras obras similares que se publicaron por entonces en España, lo más importante de las *Lecturas* es su papel en la difusión de los nuevos géneros, que traían nuevas mentalidades y sensibilidades, además de los gustos y técnicas narrativas” (1995, pág. 45).

enlace entendido como paradigma modélico novelístico (aspectos estilístico, temático o formal), sino al nivel ideológico, ya que la vida, obra y pensamiento del criollo peruano se enmarca en la Ilustración, que es el momento de la historia de la ideas que dio origen al pensamiento contemporáneo (Hazard, 1958), demostrando en sus novelas no sólo sus convicciones estéticas o su ánimo renovador, sino también su inquietud de reforma para la sociedad y cultura españolas por medio de la divulgación entre el público lector de la ideología ilustrada.

C. Las convicciones ideológicas olavidianas son expuestas por medio de los temas principales en sus creaciones narrativa, temas tales como: el aleccionamiento de las personas por medio de la educación y la religión ilustradas que tienen como guía el concepto de “virtud”⁴²; la contraposición entre los espacios del campo (naturaleza) y la ciudad (urbe), entendiendo aquel como el ámbito del bien, que brinda la posibilidad de una formación correcta y plena de valores morales, siendo más bien lo citadino asociado a la maldad y el libertinaje; la problemática de la elección del cónyuge entre los jóvenes y el rol de los padres en esta elección; la moral predominantemente defectuosa de la nobleza; entre otros.

D. Olavide, desde su recorrido vital, hasta su evolución ideológica rastreable por medio de sus textos (de creación literaria y extra-literaria), demuestra una personalidad que, en muchos aspectos, tales como el deseo de cambio social, la difusión de los ideales ilustrados, su oposición al tradicionalismo retrógrado, demuestra afinidad con la clase criolla ilustrada peruana, a la cual, por su origen y formación inicial, pertenecía.

⁴² Sobre el concepto de “virtud” se intentará una definición en el tercer capítulo. Podemos adelantar que es una categoría que se integra dentro del ideal ilustrado de la nueva sociedad inspirada en valores que acercan al ser humano a los sentimientos nobles connaturales a la especie humana, que son tergiversados por la corrupción producto de la vida en sociedad dominada por el egoísmo, la molicie y el placer.

Esto nos permite lograr una perspectiva más amplia para opinar sobre su obra narrativa y, en especial, sobre la novela *Teresa o el terremoto de Lima*, que vendría, de cierto modo, a expresar esa cercanía con su patria: el Perú colonial, cuya clase letrada empezaba a madurar una identidad autónoma, basada en la conjunción del ideal Ilustrado dieciochesco –del cual Olavide es insigne representante– y el naciente sentimiento de libertad propio de la época (fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX).

E. La heterogeneidad y la finalidad didáctico-moralizadora de la narrativa de Pablo de Olavide está asociada al pensamiento ilustrado cristiano que demuestra el autor en la última etapa de su vida, tanto en su desenvolvimiento público como en su obra narrativa. Esta reformulada ideología ilustrada es vehiculada a través de la estética de la narrativa neoclásica dieciochista, matizada con la inclusión de diversos registros narrativos que tenían un postrero desarrollo (novela pastoril), que habían aparecido en Europa a inicios del siglo XVIII (novela sentimental y novela pedagógica) o que estaban apareciendo (novela gótica y novela costumbrista) a fines del siglo XVIII.

F. La novela *Teresa o el terremoto de Lima* podría representar la madurez de la novelística del autor, al ser probablemente la última novela de su producción y ser la novela en la que se muestra nítidamente –en la configuración de los personajes y de la trama– el tránsito entre el madurado ideal ilustrado (racional) y el arribo del Romanticismo (pasional) que ya se observa en las otras dos novelas analizadas (*Incógnito o el fruto de la ambición* o *Paulina o el amor desinteresado*), pero en estas aún aparece lo pasional supeditado a la finalidad didáctico-moralizadora del neoclásico.

G. En la conformación de las expectativas estéticas operacionales de creación y recepción dentro de un contexto determinado (poética) de Olavide se abarcan diversidad de elementos dirigidos –a partir de la estética racionalista pedagógica y moralizadora de

índole neoclásica— a transmitir sus ideas ilustradas que permita una reforma social en contra del control establecido por el régimen ideológico conservador y caduco del sector reaccionario hispano al cual se enfrentó, como integrante del grupo de élite ilustrado español de su tiempo que fue en su momento.

H. Por su condición de criollo que se desenvuelve en la Metrópoli, la obra narrativa de Pablo de Olavide se inscribe en dos ámbitos: el europeo (centrado en España) y el hispanoamericano (centrado en Perú), ya que su novelística estaría vinculada a la evolución de la novela española (directamente) y a través de ésta a la tradición novelística hispanoamericana (indirectamente), sobre todo, a la peruana.

Capítulo II

HETEROGENEIDAD Y DIDACTISMO EN LAS NOVELAS DE OLAVIDE

En este capítulo analizaré tres novelas de Pablo de Olavide tratando de determinar aspectos resaltantes de su narrativa. Para esto he seleccionado tres de las siete novelas halladas y publicadas por Estuardo Núñez bajo la denominación de *Novelas morales*, a saber: *El Incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado* y *Teresa o el terremoto de Lima*.

En el primer apartado realizaremos una somera revisión de determinados aspectos que nos permitirán familiarizarnos con las diversas estructuras narrativas, los temas constantes y/o peculiares, la referencia al público al que iban dirigidas, los tópicos presentes, los modelos novelísticos que siguen cada una, la definición el término “adaptación” que utilizaremos en el presente trabajo, en otras palabras, las constantes y variables que encontramos a lo largo de las novelas. Estos alcances sustentan la razón de la elección de las tres novelas y nos permitirán una lectura adecuada de las mismas, a la vez que sirven como preámbulo a los análisis a realizarse en los subsiguientes apartados del presente capítulo.

En los siguientes apartados estableceremos el argumento de las tres novelas, daremos algunos alcances acerca de la adaptación y referencias a los modelos de los que se sirven –en el caso de *El Incógnito* y *Paulina*–, como preámbulo al análisis de cada

de las novelas. Al final del presente capítulo trataré la teoría acerca de la autoría de Olavide sobre *Teresa o el terremoto de Lima*, incluyendo un breve balance de las posiciones de los investigadores al respecto.

El orden en que presentaré el análisis de las tres novelas seleccionadas es el siguiente: primero estudiaremos *El Incógnito o el fruto de la ambición*, la de mayor extensión y que mayor diversidad de registros alcanza debido a sus diversos modelos novelísticos; en segundo lugar, *Paulina o el amor desinteresado*, novela de claro registro sentimental-pedagógico y, finalmente, *Teresa o el terremoto de Lima*, novela que podría ser considerada clave, no sólo en la novelística olavidiana, sino también en la historia de la novela peruana. El orden de presentación obedece a un criterio cronológico asociado a una evolución rastreable a partir de la lectura comparativa entre los textos. Esto se basa en la posibilidad de que *El Incógnito* sea la primera o una de las primeras novelas de Olavide tanto en la escritura/adaptación como en la publicación en la edición española, edición princeps; en tanto que *Paulina* sería posterior en escritura/adaptación; mientras que *Teresa* es una de las últimas –sino la última– en ser escritas por Olavide, como sustentaré más adelante.

2.1. Aspectos preliminares.

2.1.1. Rasgos generales de las novelas.

Las tres novelas seleccionadas para realizar el estudio de la narrativa de Olavide corresponden a las ediciones norteamericana (*El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado*) y francesa (*Teresa o el terremoto de Lima*) recuperadas por Estuardo Núñez y publicadas bajo el cuidado del mismo en *Obras selectas* (1987) de Pablo de Olavide.

Las razones de la elección se deben en parte a la diversidad de registros que representan cada una de ellas en la producción del autor; y también por su trascendencia

al estar una de ellas considerada como la primera novela hispanoamericana en ser escrita (*Teresa o el terremoto de Lima*), haciendo de Olavide, en palabras de Estuardo Núñez, el “primer novelista americano” (1987, pág. LXIII).

En *El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado*¹ tenemos dos novelas que representan adaptaciones de novelas francesas (Alonso Seoane, 1991, 1995; Bendezú, 1992; Carnero, 1995). En cambio *Teresa o el terremoto de Lima*², por los espacios representados, acontecimientos históricos (el seísmo de 1746) y la falta de referentes novelísticos modélicos directos hasta ahora conocidos, parece ser producto de la creatividad del autor, dependiente de su originalidad como creador y no de su capacidad de recreador (adaptación).

Los hechos fortuitos como claves de cambios en la construcción argumental aparecen en las tres novelas, siendo tal vez *Teresa*, con el seísmo determinante, la más notoria en este aspecto, seguida de *El Incógnito* y *Paulina*, donde los acontecimientos fortuitos llegan a inverosímiles niveles de determinación de los hechos en algunos casos. Chatman (1990) indica que los “sucesos narrativos” tienen una lógica de conexión y de jerarquía. A los sucesos más trascendentes los denomina “núcleos” que vendrían a ser los “momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos” (pág. 56). Reis y Lopes (1995) –siguiendo a Barthes– denominan a estos sucesos trascendentes “funciones cardinales” indicando acerca de estos que “desde el punto de vista operatorio (...) implican obviamente una elección en el conjunto de las acciones descritas. Sólo se consideran pertinentes las acciones que articulan los momentos fuertes de la narrativa, haciendo avanzar la historia” (pág. 111).

Podemos asumir los hechos fortuitos –entendidos como redireccionadores en la

¹ De aquí en adelante nombradas como *El Incógnito* y *Paulina*.

² De aquí en adelante nombrada como *Teresa*.

trama de las novelas– como equivalentes a los “núcleos” definidos por Chatman. Éste último será el término para referirnos a ellos en los análisis de las novelas.

Una de las principales líneas de trabajo que sigue la presente investigación es que Olavide, al adaptar y/o crear los textos que conforman su obra narrativa, recurre a diversos paradigmas novelísticos, de estilo, tópicos y de técnicas narrativas, demostrando así la amplitud de influencias y modelos novelísticos a su disposición gracias a la copiosa bibliografía que acumuló a lo largo de su vida, lo que explica la amplitud de registros expresivos de los que se sirvió para vehicular la ideología ilustrada que propugnaba al final de su vida.

La influencia de la novela pastoril (Fabbri, 1983), de la literatura de viajes (Sebold, 1995) y de la novela gótica (Glendinning, 1994; Alonso Seoane, 1995) están presentes en *El Incógnito*, y las dos últimas en *Teresa*; mientras que la novela con una mayor influencia de la novela sentimental prototípica³ es *Paulina*, novela que presenta un notorio protagonismo femenino y la adecuación a los moldes instaurados por los novelistas anglosajones que inician el boom de la novela sentimental (Riquer y Valverde, 1994; Pérez Magallón, 1995).

Otro aspecto importante es la referencia a los tópicos extraídos de la tradición del teatro neoclásico, en especial la comedia de costumbres de la época (Molière con *El avaro*; Moratín con *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*) tales como el *deus ex machina*⁴ que aparece en *Paulina* y *Teresa*; y la imposición paterna, asociada con el matrimonio por conveniencia y la conformación del triángulo amoroso (el pretendiente maduro, la bella adolescente y el enamorado coetáneo a ésta), en *El Incógnito* y *Teresa*.

³ Influencia de la novelística de los ingleses Fielding y Richardson y de sus epígonos franceses: Marmontel, Mme. De Genlis, Mme. Le Prince de Beaumont, Mme. Riccoboni, entre otros, incluido el mismo Rousseau con *Julia*.

⁴ Final feliz sorpresivo e inverosímil.

Sobre la influencia del teatro neoclásico en las novelas de Olavide debo realizar dos breves anotaciones:

a) La trayectoria literaria de Olavide (siguiendo las etapas de traductor, recreador y autor original) se da primero en el género dramático, luego a la narrativa (*Novelas morales*) (Defourneaux, 1965; Núñez, 1987; Oviedo, 1995; Carnero, 1995), siendo así justificada y verificable la influencia teatral en su narrativa.

b) A diferencia del triángulo amoroso representado en la comedia de costumbres neoclásica ortodoxa, en el cual el pretendiente está cerca a la ancianidad (Harpagón y Anselmo en *El avaro* o don Diego en *El sí de las niñas*), en las novelas de Olavide los dos pretendientes maduros (don Fermín en *El Incógnito* y don Ramiro en *Teresa*) y el enamorado mayor a la joven (Marqués de San Leandro en *Paulina*) no llegan a los treinta años. Este decrecimiento en la edad –que sigue el modelo de la novela sentimental prototípica– es algo que parece corresponder aminorar el patetismo y asentar la verosimilitud, con la finalidad pedagógica asociada al neoclasicismo.

Partiendo del último punto, se observa que en el teatro decimonónico heredero del teatro neoclásico como, por ejemplo, el de Manuel A. Segura, ya se nota la evolución (con el personaje don Alejo en *Ña Catita*) sin dejar del todo la representación más tradicional del pretendiente mucho mayor (como Canuto en *El sargento Canuto*).

En las novelas a analizar se aprecia el diálogo referido, sin más señal de cambio que los dos puntos. Este modo de diálogo va a ser luego el recipiente estructural de las cajas chinas (relato B y relato C) en *El Incógnito*. Los diálogos de las tres novelas en general usan el estilo directo libre, que no cambia con la muda de narrador en *El Incógnito*. Sólo excepcionalmente se usan expresamente signos ortográficos (guiones largos) que indican monólogos o cambios de interlocutor, por lo general cuando es complicado mantener la coherencia.

En las tres novelas (sobre todo en *El Incógnito*) encontramos continuas interrupciones al decurso de la narración. Estas digresiones tienen una importante función de representación ideológica al expresar vivamente las ideas de los personajes, que muchas veces, sirven de vehículos ideológicos a la finalidad pedagógico-moralizadora de la narrativa de la época caracterizada por narradores intrusivos y en cuyos registros se inscribe el autor implícito configurado por Olavide.

2.1.2. Apuntes acerca de la imagen de lo femenino y la configuración del público lector.

En *Paulina y Teresa* hay un notorio protagonismo femenino, desde los mismos títulos⁵; en tanto que en *El Incógnito*, a pesar de tener una notoria presencia femenina (Rufina), muestra en el narrador intradiegetico⁶ (el personaje Incógnito) y la mayor parte de los personajes presentados (Mauricio, don Fermín, Baptista y Albano) la predominancia de personajes masculinos.

En el análisis de las novelas la distinción entre los personajes masculinos y femeninos tiene una intención más allá de la simple diferenciación de géneros y llega a ser una clave interpretativa al tener los personajes femeninos mayor sensibilidad que los hace aptos para aprehender la enseñanza moral vertida; siendo un algo menor esta capacidad en los personajes masculinos: sólo algunos de ellos (Mauricio, por ejemplo en *El Incógnito*) presentan la aptitud de aprehender las bases de la moral ilustrada que Olavide propone en sus novelas. Los hombres “sensibles” al igual que su contraparte femenina son los que tienen capacidad –dentro del supuesto decodificador que instauran las novelas– para obtener el beneficio del aprendizaje a través de las lecciones morales

⁵ Es oportuno señalar que la primera parte de los títulos disyuntivos (“Sabina”, “Laura”, “Paulina”, “El Incógnito”, “Marcelo”, “Lucía”) característicos de las ediciones norteamericana y francesa –y que no aparecen en la edición princeps hispana– muy probablemente fueron consignados por el editor español Lanuza, quien así terminó de configurar al autor implícito con los títulos y los prólogos que presentan las mencionadas ediciones.

⁶ Así denominaré a este narrador-testigo, siguiendo la terminología propuesta por la Narratología.

expuestas mediante la narración. En proporción, se ven en las novelas estudiadas más personajes masculinos propensos a seguir el camino del “vicio” que los femeninos. La mayor sensibilidad femenina se muestra capaz de aprehender las enseñanzas de la propuesta moral⁷, ya que esta se basa en la sensibilidad razonada, entendida como seguir la innata naturaleza noble del ser humano.

Las novelas de Olavide se ven influenciadas por modelos ingleses y franceses⁸, novelistas que por el público (predominantemente femenino y burgués) y el tipo de novela (entre la sentimental y moral) desarrollaron principalmente personajes protagónicos femeninos o, en el caso del protagonismo masculino, personajes femeninos que si bien no eran protagonistas, se describen con verosimilitud psicológica. En España, novelistas como Montengón con *El Eusebio* (1786–1788) y Valladares con *La Leandra* (1797–1807) así lo demuestran⁹. Entre la novela sentimental, moral y de viajes, estas novelas publicadas entre fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX son muestras –paralelas a la novelística olavidiana– de las influencias, temas, estilos y finalidades de la novela española de la misma época en que Olavide escribe y publica su obra narrativa.

Las referencias paratextuales, tales como el “Prólogo”¹⁰ de la edición española¹¹, no muestra aporte alguno que permitan dilucidar si el protagonismo femenino obedecía

⁷ Estudiaremos las categorías “virtud” y “vicio”, así como las ideas morales desarrolladas en las novelas morales estudiadas en el tercer capítulo pudiendo señalar desde ahora que son asociables a la fuerte influencia de Rousseau.

⁸ Sólo por citar algunos de los más conocidos tenemos a Richardson (*Pamela o la virtud recompensada*) y Rousseau (*Julia o la nueva Eloísa* y *El Emilio*).

⁹ Otras novelas españolas de la época que siguen esta línea son: *La Eumenia* de Zavala y Zamora, *La Serafina* de Mor de Fuentes, *Maclovio* y *Federico* y *La filósofa por amor* de Tójar.

¹⁰ Del que sólo cuento con fragmentos citados en: Sebold (1995).

¹¹ No tomaremos en cuenta los prólogos particulares de cada novela en la edición norteamericana o francesa. Estos prólogos probablemente no fueron escritos por Olavide sino por el editor Lanuza. En la presente investigación no se les tomará mayormente en cuenta, ya que si bien los mencionados prólogos demuestran interesantes perspectivas de lectura hacia las novelas, dando evidentes lineamientos decodificadores y cumpliendo así a cabalidad su finalidad paratextual, la configuración del autor implícito que se realiza en ellos no entra en la esfera del autor en sí (Pablo de Olavide), por lo que no corresponde al presente estudio dar cuenta más detallada de ese corpus textual.

a la preocupación por la educación femenina del autor en concordancia con las inquietudes que generaba este tema en la época (Chaves McClendom, 1992) o sólo se debió a los convencionalismos de la novelística del momento y las condiciones del circuito autor-editor-lector, que según indica Ferreras (1973, pág. 52) –apoyándose en aspectos tales como el protagonismo femenino; la tendencia sentimental; temas recurrentes, tales como el matrimonio; listas de suscriptoras; etc.– estaba signado por el interés editorial hacia el predominante público lector de novelas: las mujeres, interés editorial al que los novelistas debían acomodarse al momento de perfilar la configuración del autor implícito correspondiente a sus novelas.

Probablemente fue esto último, ya que Olavide no le da a sus novelas el sentido moral feminista de autoras como Mme. Riccoboni¹² (Alonso, 1991), y en las novelas estudiadas el protagonismo femenino aparece diluido funcionalmente en el desarrollo argumental y la finalidad pedagógica¹³.

Otro aspecto relacionado con la imagen de lo femenino en las novelas de Olavide es la relación entre la epístola y la novela que, iniciada por Richardson (*Pamela*, 1740), fue una línea muy fecunda que va a dar pie a toda una tradición de

¹² Autora francesa de la novela *Ernestine*, que fue adaptada por Olavide bajo el título de *Paulina o el amor desinteresado*.

¹³ Recordemos que en la época, la novela pedagógica (*El Emilio* de Rousseau) estaba asociada a la novela sentimental (*Pamela* de Richardson) y ambas a su vez al protagonismo femenino, por las posibilidades que los ilustrados vieron en “racionalizar” la imagen de lo femenino, generándose una preocupación por la educación de la mujer. Reflejo de esta conjunción de tradiciones novelísticas y preocupaciones pedagógico, sociales y de género en la España de las postrimerías del siglo XVIII son las novelas *La Leandra* de Valladares (García Garrosa, 1995) y *El Eusebio* de Montengón (Fabbri, 1983) sólo por citar algunos autores españoles representativos. En el ámbito peruano, Marcel Velázquez (2005) realiza interesantes reflexiones respecto a como se problematizó la imagen de la mujer en el periodo de influencia de la Ilustración, que a partir del Prospecto del *Mercurio Peruano* concluye que: “Asistimos a un operación conceptual de desplazamiento del significante *mujer* a una relación directa con los significados inherentes a la vieja cadena semántica de lo público, lo racional, lo general y lo trascendente; el texto rechaza o desvalora los significados tradicionales como lo privado, lo frívolo y lo particular que se adscribía a la mujer. Los ilustrados estaban poseídos por una obsesiva inquietud de conocimientos, pero a su vez de reconocer las singularidades de la mujer prefieren adscribirla a su sujeto cognoscitivo” (pág. 8). Puedo proponer la correspondencia entre las perspectivas de los ilustrados peruanos y los europeos: la mujer es tratada no sólo como tema literario, sino que se trata de crear una imagen de la misma a partir de los textos, en el caso de las novelas de Olavide, proponiendo la racionalización de los sentimientos, es decir, lograr la sensibilidad femenina como forma adecuada de aprehender las enseñanzas de la moral ilustrada. Se nota esto principalmente en *Paulina o el amor desinteresado*.

novelas epistolares asociadas a lo sentimental desde las del mismo Richardson (*Clarissa*, 1748) pasando por la novela de Rousseau (*Julia o la nueva Eloisa*, 1756) y de Mme. Riccoboni (*Ernestine*, 1765). Estas novelas demuestran que en el contexto social del siglo XVIII europeo, la clase media-baja, en especial el público femenino, accedía a la alfabetización. Lo epistolar aparece como la conjunción entre el ámbito personal (espacio de la intimidad) y el ámbito social (espacio público), signo del progreso de la época, que significó, por ejemplo, el acceso de una mayor cantidad de personas a la escritura y la lectura, compensando el analfabetismo predominante con la lectura grupal en voz alta. Esto aunado a la temática amorosa, generó un boom de la novela epistolar en la Europa del siglo XVIII. Sin embargo, en España, la mujer seguía siendo mayormente marginada de la educación, siendo la imagen de lo femenino tratada en la novelística de la época, por un lado, de modo conservador, reflejando la intención de asentar la subalternidad de la mujer ante la figura masculina (padre o amado) (Ferrerías, 1973, pág. 171); y por otra parte, dándole a los personajes femeninos la libertad de decidir en cuestiones amorosas, llegándose a explorar la psicología femenina (Carnero, 1995, pág. 22).

Olavide, posiblemente más al tanto de las tendencias novelísticas europeas contemporáneas que otros escritores de la península, demuestra una cierta preocupación por describir los registros de la emotividad femenina en sus novelas y llega a trazar cuadros psicológicos en las tres personajes protagonistas de las novelas: Rufina (*El Incógnito*), Paulina (*Paulina*) y Teresa (*Teresa*).

2.1.3. La adaptación, pretexto de creación: Olavide como adaptador de novelas.

Carnero (1995) nos pone al tanto de la perspectiva bajo la cual se estudia actualmente la labor novelística de Olavide: la calidad de “adaptador” de novelas: “(…)

a la vista de la investigación en marcha que lo concierne, debemos provisionalmente considerarlo en parte un adaptador y en parte un novelista original, aunque es probable que el paso de los años y a la aparición de nuevos trabajos nos lo deje en lo primero” (pág. 26) y a su vez muestra escepticismo en cuanto al nivel de originalidad logrado por Olavide por medio de la adaptación:

Su originalidad debe ser puesta en tela de juicio, y debe investigarse su dependencia de originales franceses. (...) La escasez de referencias en la obra novelística de Olavide a la cultura y la geografía francesas no debe ser considerada un indiscutible síntoma de originalidad, ya que una traducción «naturalizada» (y tal es el criterio expresado en el prólogo a las lecturas [*útiles y entretenidas*]) habría eliminado aquellas sustituyéndolas por sus equivalentes españoles (pág. 27).

Por otro lado, la más importante estudiosa de la obra narrativa de Olavide, María José Alonso Seoane opina respecto a la labor como adaptador que realiza Olavide:

La adaptación de Olavide (...) es una labor activa, nunca mecánica, fiel en su conjunto al original; pero en la que podemos ver su capacidad fabuladora y su interés en naturalizarla. Esta tarea de Olavide traductor está en conexión con los grandes móviles del novelista del siglo XVIII: en concreto, la representación o la búsqueda de aquella verosimilitud que hace útil la novela, al facilitar la identificación del lector con los modelos y situaciones que se le proponen desde la ficción (1991, pág. 201).

Esta pertinente observación de Alonso –asociada a las claves decodificadoras de lectura de la época– será verificada en el análisis de *El Incógnito* y *Paulina*.

Respecto al nivel de originalidad que logra Olavide por medio de la adaptación, Alonso Seoane (1991) escribe las siguientes líneas:

Olavide participa así de la tarea fabuladora del narrador y completa, con empeño, una verdadera adaptación cultural en beneficio de la obra extranjera. En ese sentido, son numerosas las ocasiones en que se añaden explicaciones al texto francés o, donde éste da indicaciones de carácter general, el español [Olavide] las amplía en detalles concretos que bajan al plano de la posible realidad que permanecía en el de la abstracción (pág. 207).

Siguiendo esta opinión, creo que la actividad de “adaptador” de textos, mediante la inserción autobiográfica, la contextualización al medio geográfico y social, así como

la reconfiguración de los detalles de la trama, son modos de lograr originalidad y calidad literaria, además de ser una práctica muy común en la época y en la tradición literaria occidental, como indica Bendezú (1992, pág. 22). El procedimiento de la adaptación se da en las novelas *El Incógnito* y *Paulina*.

Otro aspecto que se aprecia en las novelas es la inserción autobiográfica. Sebold (1995) nos da algunas pistas a seguir en el proceso de creación por medio de la adaptación de obras extranjeras al medio español y referencias autobiográficas del autor:

El proceso de naturalización al que Olavide sometía una típica ficción extranjera debía de iniciarse con la naturalización de algún suceso o personaje individual a través de la semejanza de éstos a las circunstancias o el yo del «autor». Quiero decir que el español del Nuevo Mundo [Olavide] se reconocía en ciertos personajes extranjeros, y esto le servía de estímulo para españolizar todo el contexto en que se situaba tal imagen germinal (pág. 178).

Este apunte permite adentrarnos en el concepto de la adaptación mediante la inserción autobiográfica y de la contextualización de novelas originalmente referidas al medio francés adaptadas al ámbito hispano, adaptación que Olavide, según autorizadas referencias (Alonso Seoane, 1991 y 1995; Bendezú, 1992; Sebold, 1995), realizó con acierto. En las novelas adaptadas (*El Incógnito* y *Paulina*) el autobiografismo sirve como medio de “naturalización” o “nacionalización”, al ámbito hispano; en tanto que en la novela de creación (*Teresa*) sirve como base temática, dándole un sentido más usual a la inserción autobiográfica además de representar la madurez creativa del autor, como veremos en el apartado correspondiente a esa novela.

Debo puntualizar este aspecto referido a la labor de “adaptación” que hizo Olavide de obras de otros autores, fijando la terminología a utilizar en el presente estudio. Para poder englobar términos tales como “nacionalización (adaptación a las costumbres, geografía u onomástica del país), “recreación” (adaptación o traducción

libre), “traducción” (propiamente dicha) y “paráfrasis” (equivalente a “recreación”), todos aplicables a la actividad de Olavide y que estudiaremos en las novelas *El Incógnito* y *Paulina*¹⁴, subsumiré toda esa terminología en el presente trabajo con el término “adaptación”, que comprende la conjunción de “nacionalización”, “recreación”, “traducción” y “paráfrasis”¹⁵.

2.2. Relatos dentro de relatos y confluencia de paradigmas novelísticos en *El Incógnito o el fruto de la ambición*.

“El Incógnito al que alude el título es el mismo autor, es Olavide que después de 18 años de destierro vuelve a España y quisiera pasar incógnito el resto de sus días, pero que también quisiera que se escuchara su voz aunque sólo fuera de incógnito”

Edmundo Bendezú

2.2.1. Argumento

El título nombra a “El Incógnito” (anciano campesino de Vizcaya), el personaje que se convierte en el narrador de la caja china que abarca la mayor parte de la extensión de la novela. Este personaje cuenta su historia a Mauricio, joven noble que ante un percance del carruaje que lo llevaba a París a completar su educación, se adelanta en el camino, encontrándose con el anciano en un cementerio. El Incógnito, apreciando la muestra de sensibilidad que demuestra el joven Mauricio, se decide, después de invitarlo a cenar y pernoctar en su casa, a narrarle el motivo de su visita al cementerio.

¹⁴ El mismo Olavide –en el “Prólogo” de la edición española citado por Sebold (1995)– utiliza el término “naturalización”, que podemos afirmar que equivale al de “adaptación” aquí propuesto y que prefiero utilizar por contener una mayor amplitud semántica al término usado por Olavide (“naturalización”) para referirse a la condición de adaptadas de algunas de sus novelas, ya que “naturalizar” tiene un significado más centrado en la “nacionalización” y “traducción”, pero sin lograr englobar todos los términos requeridos para describir cabalmente la actividad de Olavide respecto a las novelas en que basa sus propias creaciones.

¹⁵ Tomo estas categorías de la cita que Guillermo Carnero (1995, pág. 24) hace de un fragmento del artículo “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor” (1991) de la autora Inmaculada Urzainqui, incluida en la bibliografía de la presente investigación como referencia bibliográfica indirecta.

El argumento de la caja china que se abre entonces trata sobre dos familias campesinas ejemplares (una del propio Incógnito y la otra de su amigo Baptista) con sendos vástagos: una hija (Rufina) y un hijo (Albano) quienes se crían juntos y que al llegar la adolescencia, se dan muestra de amor puro, sin doblez. Cuando la joven pareja estaba por casarse, el padre de ella –el Incógnito–, conoce por casualidad a don Fermín, hombre de situación acomodada, que se enamora de la bella Rufina. Este hombre llega a corromper al Incógnito, haciendo nacer en él la ambición, al llevarlo a la ciudad para que disfrute de la riqueza y lujos, y adquirir así el gusto por la vida mundana. El Incógnito cancela las nupcias entre su hija y Albano, y pretende que Rufina se case con don Fermín. Desesperado por la abrupta separación, Albano se arroja a un precipicio y tras una dolorosa agonía, muere en brazos de Rufina, quien al poco tiempo muere de pena.

Terminado el relato al joven Mauricio y cerrada la caja china, el anciano Incógnito lo lleva hasta la posada donde esperaba al cuidado del carruaje Fabricio, su empleado. El joven Mauricio, mientras se culmina la reparación de la rueda averiada, procede a escribir una carta a su padre donde da cuenta del relato del Incógnito.

2.2.2. Notas sobre la adaptación.

Esta novela es una de las más citadas y estudiadas en las investigaciones revisadas (Bendezú, 1992; Alonso Seoane, 1995; Sebold, 1995; Higgins, 2006). A palabras de Núñez (1987, pág. 36): “la más extensa y lograda de sus novelas”.

Respecto a la edición española, tengo referencia (Ferrerías, 1973, pág. 180) de que esta novela se publicó en la primera entrega de *Lecturas útiles y entretenidas* (1800) siendo el duodécimo título (quinto tomo de la colección que también incluye *Los peligros de Madrid* que vendría a ser el undécimo título).

En tanto que en la edición norteamericana, Núñez (1987, pág. XXXV) refiere que “Averiguando por textos teatrales (...) vino a nuestro conocimiento el dato de la existencia de una obra narrativa (...) de Olavide. Hallado en los fondos de la Biblioteca Pública de New York, tuvimos el encuentro feliz del texto de una novela titulada *El Incógnito o el fruto de la ambición* (en dos volúmenes)”. La edición norteamericana data de 1828 (Núñez, 1987; Carnero, 1995).

La novela original que sirve de base a la adaptación es *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* del autor francés Pierre de Blanchard fue una novela popular en su momento, ya que aparte de Olavide, otros autores contemporáneos a Olavide también la tradujeron y/o adaptaron, así lo indica Carnero (1995, págs. 26-27): “Alonso Seoane (...) identifica la fuente de tres de los relatos que componen el *Decamerón español* de Vicente Rodríguez de Arellano: *El sepulcro en el monte*, (...) la cual resulta ser, (...) *Félix et Pauline* de Pierre Blanchard”, aunque este último caso es referido como una traducción, no una adaptación, por lo que difiere de la versión del limeño Olavide.

Los comentarios de los autores que han tratado esta adaptación son variados. Alonso Seoane (1995, pág. 55) escribe¹⁶: “En un ámbito sentimental e idílico (...) con notables elementos que lo acercan al terror, se encuadra *El fruto de la ambición*”, haciendo notar una de las particularidades de esta novela respecto a las demás que integran el corpus novelístico olavidiano: la notoria confluencia de paradigmas novelísticos.

Otro comentario se centra en el tópico que representa la historia de amor de dos jóvenes truncada por la muerte: “En realidad, tanto Blanchard como Olavide estaban trabajando sobre un viejo tópico literario: la muerte de dos amantes adolescentes

¹⁶ Recordemos que Alonso Seoane (1995) toma como referencia exclusiva la edición española de las novelas de Olavide (*Lecturas útiles y entretenidas*).

causada por la incomprensión de un padre acerca de la verdadera naturaleza del amor” (Bendezú, 1992, pág. 19).

Para profundizar un poco más en la condición de “novela adaptada” que tiene *El Incógnito o el fruto de la ambición* de Pablo de Olavide, leamos lo que Bendezú (1992) escribe al respecto:

El palimpsesto (...) se titula *El Incógnito o el fruto de la ambición*. Una traducción más exacta hubiera sido “Albano y Rufina o la tumba al pie de los Pirineos”, pero Olavide no estaba haciendo realmente una traducción y quería que el título que dio a su novela sirviera como guía para la lectura de su palimpsesto, en el cual el enfoque de la narración se desplaza de los jóvenes amantes al narrador Incógnito. La novela de Blanchard parece ser a su vez una adaptación de *Paul et Virgine* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre, lo que haría de la novela de Olavide una imitación de otra imitación o sea un doble palimpsesto. (...) la distancia que media entre las dos lenguas hace del texto superpuesto una estructura verbal enteramente nueva. Una lectura paralela de los textos tendría que ser una lectura bilingüe de textos lingüísticamente independientes, cada uno con contextos situacionales y lingüísticos enteramente diferentes. La independencia verbal de cada texto, el español y el francés, se mantiene no obstante la existencia de elementos semióticos iguales o semejantes tales como la trama del relato, los personajes que producen esa trama, y hasta una moraleja o mensaje que se desprende al final (...) parece también que el texto de base ayuda a la flexibilidad del texto superpuesto que está sustentado con seguridad (págs. 19-20. Las cursivas son originales).

Se puede tomar las palabras de Bendezú como una guía para comprender el nivel de originalidad que logra Olavide por medio de la adaptación, haciendo valiosos apuntes acerca de las posibilidades redireccionadoras en la decodificación de la novela a partir de la variación del enfoque apreciado en la variación de los títulos; así como las diferencias en la estructura significativa de las novelas, resaltando la distancia de las lenguas que hace más fuerte la barrera que media entre la novela original y la adaptada.

A partir del apunte de Bendezú también se puede distinguir tres niveles desde el paradigma modélico hasta la novela de Olavide: la novela original (*Paul et Virgine* de Bernardin de Saint-Pierre), la novela adaptada (*Félix et Pauline* de Pierre de Blanchard)

y la novela adaptada a partir de la adaptada (*El Incógnito* de Olavide)¹⁷. De acuerdo a la lectura que propone de las novelas de Olavide, Bendezú utiliza el término “palimpsesto”, como vimos en el capítulo anterior, al pretender darle un sesgo de fuerte carga ideológica al trasfondo argumental de las novelas, con lo cual estoy parcialmente de acuerdo, como sustentaré en el tercer capítulo de la presente investigación.

Otro aspecto asociado a la adaptación es la probable condición de novela prístina de la colección, sino la primera, una de las primeras, lo que se vería reforzado por el hecho de ser común en la época comenzar la actividad de escritor, primero traduciendo y/o adaptando, y luego como creador plenamente original. El mismo Olavide había seguido ese camino primero en el género dramático y luego en el narrativo, siendo otro ejemplo emblemático el caso del Inca Garcilaso de la Vega.

El carácter de amplia difusión que tuvo la novela original, junto con las condiciones de la trama narrativa establecida bajo la ideología ilustrada de tono moral y pedagógico, pudieron ser determinantes para que Olavide la tome en cuenta para iniciar su proyecto novelístico: es probable que Olavide haya entrado en la cuenta de la calidad del texto logrado fruto de su adaptación, posible razón por la que fue una de las novelas

¹⁷ Olavide no es el único novelista de origen hispanoamericano que se ve influenciado por el paradigma que instaura Saint-Pierre: Jorge Isaacs y Gertrudis Gómez de Avellaneda sería otros novelistas que demuestran en su creación la notoria impronta de la novela *Paul et Virginie*. Así lo indica Oviedo (2001): “La novela [*María*] sigue, en argumento, estructura y forma, los lineamientos generales de la novela romántica sentimental francesa. Es literalmente, una *novela modelo*. Aunque varios antecedentes novelísticos podrían invocarse, *María* tiene específicamente uno: el de *Paul et Virginie* (1787) de Saint-Pierre, que también citamos en *Sab*. Ambos relatos son mundos ficticios idealizados cuya principal (o única) fuerza dinámica es el amor, que arrastra en un pacto sublime a dos seres unidos desde los años de la infancia hasta la tumba. Amor puro (...) y fatal, que choca contra las convenciones insensibles de la vida social, y cuyo marco grandioso es una naturaleza exuberante que parece corresponder fielmente a la belleza sublime del sentimiento de los amantes. El lector piensa en otras grandes parejas enamoradas y trágicas de la literatura universal: en *Tristán e Isolda* o en *Romeo y Julieta*, con sus dulces diálogos amorosos y sus vistosos escenarios. La literatura es parte importante del relato y eso contribuye a crear la ilusión de que los protagonistas viven en un mundo encantado y superior” (pág. 104). Justamente en *El Incógnito*, por medio de la conjunción de los ideales educativo-morales rousseauianos, los tópicos clásicos (*beatus ille* y *locus amoenus*) y la referencia al bucolismo, se instaura ese espacio idealizado en el que se desenvuelven los jóvenes enamorados, pero que, a diferencia de las novelas citadas líneas arriba, se ven contrapuestas con el espacio citadino, caracterizado por la decadencia moral, denominada de modo general en la novelística olavidiana “vicio” y en la novela *El Incógnito* en particular como “ambición”.

en ser publicadas en la primera entrega (1800) de la edición española y una de las dos reeditadas en dos volúmenes –la otra es *Paulina*– en la edición norteamericana (1828). Por lo tanto me adscribo a lo que indica Edmundo Bendezú (1992, pág. 19): “La primera novelita francesa que probablemente Olavide escogió fue *Felix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* de Pierre de Blanchard, que apareció en París en 1794, durante el segundo año de la República”.

La condición prístina que tiene esta novela explica la evolución de Olavide como narrador, pudiendo tomarse *El Incógnito* como el inicio, *Paulina* como la evolución hacia una poética más individualizada y *Teresa* como la madurez de la actividad como creador de novelas originales de Pablo de Olavide.

2.2.3. Análisis de *El Incógnito o el fruto de la ambición*¹⁸.

2.2.3.1. Niveles diegéticos: cajas chinas, cambios de narrador, el narratario y el lector implícito.

Entrando al texto narrativo en sí, lo primero que se debe indicar es la presencia de relatos dentro de relatos o “cajas chinas”. Vamos a distinguir los tres niveles diegéticos que encontramos en la novela con la siguiente terminología:

- a) “relato A” (para el narrador del relato inicial o “relato marco” con un narrador heterodiegético típicamente omnisciente);
- b) “relato B” (para la caja china dentro del relato A que presenta narrador homodiegético donde el personaje Incógnito narra desde la primera persona con características omniscientes);

¹⁸ Debo anotar que todas las citas textuales que se harán de las *Novelas morales* están basadas en la edición de *Obras selectas* de Pablo de Olavide (1987). Se respetarán los signos de puntuación y la ortografía tal y como aparecen en la referida edición facsimilar de las ediciones originales (norteamericana y francesa).

- c) “relato C” (para la caja china dentro del relato B a cargo del personaje Rufina, que llega a tener las características propias del relato en primera persona, es decir, autodiegético).

Entonces, la estructura narrativa de esta novela corta presenta tres niveles en el discurso (Reis y Lopes, 1995, pág. 175): extradiegético (relato A), intradiegético (relato B) e hipodiegético (relato C).

Vargas Llosa (1997, págs.145-146) anota respecto al uso de la “caja china” como procedimiento narrativo:

(...) una estructura de esta índole, en la que una historia principal genera otra u otras historias derivadas, no puede ser algo mecánico (...) para que el procedimiento funcione. Este tiene un efecto creativo cuando una construcción así introduce en la ficción una consecuencia significativa – el misterio, la ambigüedad, la complejidad– en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria, no como mera yuxtaposición sino como simbiosis o alianza de elementos que tiene efectos trastornadores y recíprocos sobre todos ellos.

Como podremos comprobar en lo que resta de este apartado, la novela presenta varias finalidades al usar este procedimiento:

- a) la variación del nivel de emotividad al cambiar de narrador, haciendo posible el traslado desde un discreto y sobrio narrador impersonal (heterodiegético) a un narrador testigo (homodiegético) para que sus continuas digresiones no parezcan tan afectadas;
- b) seguir los modelos novelísticos de la época, sobre todo si recordamos que la novela es el resultado de la adaptación de otra, entrando en la consecución de referentes ya revisada;
- c) la verosimilitud, asociada al poder persuasivo que todo texto narrativo debe poseer frente a los lectores para poder ser aceptadas e incluso llegar a deleitar al lector.

Por lo tanto, la aceptación del público y consecuente transmisión del mensaje ideológico de que es portadora la novela sería el fin último de la utilización de esta técnica: lograr “lecturas útiles y entretenidas”, como indica el mismo Olavide en el título de la edición española.

Otra consecuencia de los cambios de nivel a través del procedimiento de la “caja china” que varía los narradores es el cambio respectivo de narratarios: “Cuando en una narrativa se abre un nivel hipodiegético, es usual también la manifestación del narratario, con frecuencia un personaje transformado en destinatario inmediato de un relato” (Reis y Lopes, 1995, pág. 164). En el relato A, dada la condición heterodiegética del narrador, no hay una referencia precisa al narratario. En cambio, en el relato B sí aparece explícitamente el narratario en la figura del personaje Mauricio. En el relato C los narratarios son el Incógnito y Baptista. De los tres relatos, el que abarca la mayor extensión y, por tanto, presenta más relevancia, es el relato B por lo que el narratario representado es el preponderante en esta novela.

Como podemos apreciar, el cambio de narrador –y de su respectivo narratario– es un procedimiento narrativo que permite variar “la perspectiva desde la cual se desenvuelve lo narrado” (Vargas Llosa, 1997, pág. 68). Reis y Lopes (1995) escriben respecto a la trascendencia del narratario en el establecimiento de la situación comunicativa intratextual:

(...) se puede entender que el narratario es quien determina la estrategia narrativa¹⁹ adoptada por el narrador, una vez que la ejecución de la estrategia intenta en primera instancia alcanzar a un destinatario y actuar sobre él. De ahí que el análisis de las estrategias narrativas que se

¹⁹ “Las estrategias narrativas serán, pues entendidas como procedimientos de incidencia pragmática, accionados por ese sujeto (ficticio) de la enunciación que es el narrador; procedimientos que, al condicionar directamente la construcción de la narrativa, están destinados a provocar efectos precisos en el narratario: desde la aprehensión del peso relativo de los varios elementos diegéticos hasta la constitución de puntuales reacciones juzgadoras, desde la persuasión ideológica hasta la demostración de tesis sociales, esos efectos tienen que ver directamente con el contexto periodológico en el que eventualmente se sitúe la narrativa y con sus dominantes temáticas, metodológicas y epistemológicas” (Reis y Lopes, 1995, pág. 88).

concretan en un relato pase necesariamente por la ponderación del perfil del narratario, obviamente a partir de las más o menos visibles marcas que su presencia deja en el enunciado (pág. 164).

A partir de este alcance teórico, podemos entender que una manera fundamentada de pasar del nivel textual (texto narrativo en sí) hacia un nivel extratextual (relación entre el autor real y el público lector intermediada por el texto) es tomar en cuenta la configuración de la situación comunicativa dentro del texto, que en este caso señala una clara intención del autor de configurar a su lector implícito: del público lector en general (relato A), al joven sensible –y por tanto capaz de aprehender la nueva moral propuesta– a punto de culminar su formación (relato B), Olavide demuestra configurar el perfil de los posibles lectores de su novela a partir de los narratarios correspondientes a los diversos niveles diegéticos de la novela. El autor implícito que crea Olavide se ve complementado con un lector implícito, entendido como el público lector ideal de la novela. Apoyando estas ideas, Reis y Lopes (1995) escriben:

En cuanto agente primero de la comunicación literaria, el autor configura una estrategia textual a la que procura imprimir la fuerza perlocutoria responsable de los efectos que ha de provocar en el destinatario. No confundiéndolo con el lector concreto el destinatario puede ser concebido por el autor como Lector Modelo²⁰ (...) entidad ideal en función de la que se organiza la estrategia textual (pág. 87).

A continuación, revisaremos algunas citas que ilustran esta configuración del lector implícito por medio del narratario.

Antes del segundo núcleo del relato B (punto de quiebre clave), el narrador empieza una extensa serie de apóstrofes, deprecaciones, execraciones y epifonema de cierre que se dirige directamente al narratario-interlocutor, y, por intermedio de éste, al lector implícito:

²⁰ Sobre esta categoría narratológica que vendría a ser la contraparte del “autor implícito”, Genette (1998) menciona las siguientes denominaciones: “lector implicado” y “lector virtual”, siendo esta última por la que se inclina la preferencia del teórico francés (pág.95); por otro lado, la terminología “Lector Modelo” es extraída por Reis y Lopes (1995) de la propuesta de Eco sobre dicha categoría.

Joven forastero, escuchad nuestras desgracias para aprovecharos de ellas. (...) la ambición vino á turbar toda la dulzura de nuestra vida, y en un momento hizo desvanecer nuestras dichas. ¡Qué locos son los que no se contentan con la suerte que les repartió el cielo, y con cuyo buen uso pudieran ser felices! ¡Qué insensatos los que buscan una felicidad superior á su estado, que cuesta tanto adquirir, y se puede tan poco gozar! ¡Qué necios los que dan á las opiniones humanas el valor que no tienen! ¡que se hacen esclavos de ellas! ¡que no buscan la verdadera dicha, sino la que el mundo estima, y que habiendo errado una vez el camino por ser felices nunca pueden llegarlo á ser! (...) pero ¡ay! ¡que estas verdades no las siente sino el que las sufre! ¿Y quién las sabe como yo? ¡Dichoso vos, si escarmentais en mi cabeza! (pág. 19. Los subrayados son míos).

Es evidente que se aprovecha al máximo las posibilidades que brinda la presencia del narratario (nivel intratextual) en una narración (relato B) como la que analizamos: la pertinencia funcional es notoria en el propósito aleccionador, siendo el narratario representado el receptor evidente de la lección moral de la obra, mediando por intermedio del lector implícito con el público lector al que va dirigido (nivel extratextual).

Albano y Rufina, separados a consecuencia del primer núcleo del relato B, construyen un recinto en lo alto de una colina ubicada entre los caseríos en que se hallan, para poder pasar algunos momentos juntos. Esta situación de espacio desprovisto de seguridad y con utensilios expuestos al hurto sirve para un nuevo comentario del Incógnito:

El hurto era desconocido en nuestros campos. La simplicidad de bienes y costumbres no le daban entrada. En los lugares donde es caro el vivir, y donde se aspira á brillar, puede introducirse este vicio; pero aquí nos contentamos con poco. (...) Señor forastero, de las buenas costumbres simples nacen las virtudes. El que sabe contentarse con poco, no puede dejar de ser hombre de bien. Sólo el que quiere contentar sus pasiones, necesita de robar los bienes ajenos (pág. 17. El subrayado es mío).

La llamada al narratario-interlocutor (Mauricio) nos indica el deseo expreso de tomar en cuenta el comentario no tanto como un hecho argumental simple, sino como una explicación sobre el origen del “vicio”, en este caso del hurto, asociándolo –como se hace en el transcurso de todo el relato B– a la urbe. También apreciamos la condición

dialógica que sirve de marco estructural al relato B, ya que el narratario en este caso es el interlocutor mencionado esporádicamente en la narración, especialmente cuando se quiere resaltar el mensaje moral explícito que se hace. Se recalca la condición de ajeno al lugar (“forastero”), la juventud (“joven”) y las ventajas de poder aprehender la lección moral (“dichoso vos”) del narratario, creando un nexo entre el narrador (textual) y el público lector (extratextual) por intermedio, primero del narratario y luego del lector implícito, lo que favorece las posibilidades didáctico-moralizadoras que persigue la novela.

Así, por ejemplo, en la parte final de la novela, todavía dentro del relato B, luego de dar relación sobre sus visiones de terror junto a la tumba de Albano, generadas por su imaginación exacerbada por el cargo de conciencia, el Incógnito da la siguiente declaración: “Los corazones frios, las almas indiferentes podrán reírse de mis vanos deseos y mis ridículas esperanzas; pero los que saben sentir que tendrán lástima (sic); porque no ignoran que las conciencias culpables y agitadas no son capaces de razón. El remordimiento no solo destroza el corazón, sino trastorna el juicio” (pág. 56). Una vez más se hace la diferenciación entre las personas sensibles y las que no poseen esa facultad, dando una soterrada llamada de atención al lector: si es capaz de conmoverse con ese tipo de escenas, es una persona superior por ser proclive a aprehender esta nueva moral propuesta en la novela.

El tema de la extrema sensibilidad y el sentimentalismo como formas de empatía, de identificación hacia el otro tiene una dimensión jerárquica: sólo algunos pueden sentirla. En este caso la empatía entre el narrador homodiegético y el narratario (textual) es proyectada, como ya comprobamos, hacia el público lector (extratextual). Entonces el lector implícito es configurado en la lectura, no sólo, como veremos luego,

en el título o prólogo: el autor y lector implícitos son rastreables incluso dentro del corpus textual de la obra.

Volviendo al nivel estructural de la novela, revisemos la transición del relato A al relato B: al acercarse la noche y haber dejado muy atrás su carruaje averiado, que se encuentra al cuidado de Fabricio, el joven Mauricio le pide indicación de una posada al Incógnito. Éste lo lleva a su propia casa ubicada en un caserío cercano. El hogar del anciano nos presenta un cuadro melancólico: “La paz, la tranquilidad y la concordia reinaban en aquella casa; ¡pero ay! No se veía el menor indicio de alegría, hasta el sosiego mismo era triste, y parecía cubierto con el lúgubre velo de la muerte. De todos aquellos corazones se escapaban suspiros sordos, que en vano procuraban sofocar” (pág. 5). Después de la cena, el Incógnito se prepara a comenzar su narración (relato B) que representa una analepsis externa (Genette, 1989a, pág. 104) al relato A.

Observemos la muda de la voz narrativa que nos indica el gradual cambio del narrador heterodiegético (relato A) al homodiegético (relato B)²¹:

(...) tomándole por la mano [a Mauricio] le saca á fuera, y le hace sentar en un banco. El anciano se pone en otro que estaba enfrente. La noche era de verano, serena y muy alumbrada por la luna. Entonces el anciano después de haber exhalado un profundo suspiro, dirigiéndose a Mauricio le dice: *Joven que no conozco, si no me engaño mucho, el cielo os ha concedido un corazón sensible, y con esto no dudo que tengais una alma generosa, y mucha disposición para toda especie de virtudes: si así es, mi lamentable historia os va á destrozar el corazón, y puede ser que concibais por mí el tedio mas odioso; pero no, tenedme lástima: yo soy muy infeliz: yo era padre, y ahora no soy mas que el mas miserable, y el mas delincuente de los hombres.* Aquí el viejo vuelve a callar, se enjuga las lágrimas, que inundaban sus mejillas, y haciendo un esfuerzo vuelve a decirle: *Escuchad la historia más funesta, si el dolor me la deja acabar.*

Es en este punto del discurso que empieza el relato B (narrador homodiegético). Se nota un cambio en el nivel del discurso, al tener el relato B un manejo distinto de la

²¹ He reproducido en cursivas al narrador homodiegético y en letra corriente al heterodiegético.

sucesión de los acontecimientos, tendente a la elipsis y las constantes digresiones del narrador.

En ambos niveles (relato A y relato B) se muestra un narrador omnisciente, evidente en el relato A y sutil en el relato B, ya que en muchos pasajes de la novela, como en los encuentros clandestinos entre Albano y Rufina, nos muestra una perspectiva omnisciente, que permite un manejo mucho más dinámico, a la vez que se presenta convencional ante el público al cual iba dirigido.

El cambio de perspectiva que representa pasar de un relato (A) hacia otro relato (B) dentro del mismo, con el consiguiente traslado del narrador heterodiegético (impersonal) al narrador homodiegético (narrador-personaje), podemos encontrar mayor naturalidad en las continuas deprecaciones, apóstrofes, dubitaciones, epifonemas, imprecaciones, paroxismos, execraciones y demás recursos de estilo que en el narrador heterodiegético se verían más afectados.

Entonces, en el aspecto expresivo asociado a la representación de la emotividad del personaje narrador, sí es trascendente el cambio de narrador al dotar de un sentido más vivo a la narración ya que es uno de los protagonistas el que relata desde la primera persona, generando una posición declaradamente personal del narrador y por tanto más propensa al patetismo, e incluso afecta el decurso de la narración (relato B) al considerarse su condición de anciano, dividiendo el relato B en dos partes a causa de la fatiga del narrador (Incógnito)²².

Aparte de los recursos de estilo mencionados, también son notorias las digresiones tipo comentario del narrador. Reis y Lopes (1995) escriben respecto al sentido de la digresión en la narración:

²² Evidentemente, se utiliza esta posibilidad para poder dividir en dos partes la novela, esto según las convenciones de publicación y lectura de la época en lo referente a la corta extensión de las obras narrativas.

(...) el recurso a la digresión no se restringe solamente a una función ideológica. Puede servir también para otros fines: preparar la presentación de personajes, frenar el ritmo de desarrollo de la narrativa, incrementar una atmósfera de suspense retardando revelaciones importantes o incluso servir de elemento puramente ornamental. En una acepción menos restringida se admite que la digresión tenga otras funciones, además de la de comentario. (...) de este modo, una narrativa del nivel hipodiegético puede constituir una digresión (pág. 65).

La idea de “comentario” es la más cercana que tiene dentro de esta novela las constantes interrupciones del narrador (relato B) que realiza continuas reflexiones morales en todo el transcurso de su narración, asociables a la función de transmisión ideológica. Por otro lado, el caso del relato C (hipodiegético) que hemos reseñado no podría considerarse en sí como una digresión del tipo “comentario”, ya que el tema tanto por la pertinencia en la configuración de los personajes como por el argumento en sí, inserto en la historia marco (relato B), le da todo el sentido de analepsis interna (Genette, 1989a, pág. 105).

La segunda caja china (relato C) se da con la ocasión de que Rufina tiene que narrar un episodio de la novela. Rufina se convierte en el narrador de este tercer nivel (hipodiegético). Se puede apuntar que no hay mayor variación en el ritmo narrativo y sí una notoria disminución en los recursos expresivos (imprecaciones, deprecaciones, apóstrofes, dubitaciones, etc.) que podemos asociar con el sentido de recuento – caracterizado la brevedad– de lo sucedido y al “decoro poético”, en el sentido de presentar un estilo acorde al nivel de expresión de una adolescente de educación sencilla. Este tercer relato vendría a representar una analepsis interna del nivel de discurso intradiegético (relato B).

En el relato C (nivel hipodiegético) Rufina cuenta que al encontrar Albano y ella a una anciana con sus dos pequeños nietos huérfanos en una choza desvencijada, en la pobreza extrema, arreglaron la choza durante varios días. Una vez terminada la tarea, regalaron a la anciana una cabra para que pudiera mantener a sus nietos con la leche del

animal. Los padres de Albano y Rufina les habían dado esa cabra del rebaño para que hagan cría. Para dar noticia del hecho, hacen muchos circunloquios, avergonzados por considerar una falta grave haber regalado lo que sus padres les habían otorgado. Revisemos el traslado del narrador Incógnito (relato B, homodiegético) al narrador Rufina (relato C, autodiegético)²³:

Cada uno se quería acusarse á sí mismo, y disculpar al otro. Albano decia, Rufina no tiene la culpa, yo soy el que la tengo; pero Rufina decia lo contrario, y no sabiamos qué entender. Al fin Baptista ordenó á su hijo que se explicara, y Rufina presurosa se le acerca, y le dice que la oiga. *Padre (le dice, por que ellos nos daban á los dos este nombre) oidme á mi, viereis que Albano no es culpado, aunque quiere parecerlo, para que caiga sobre él el castigo que yo merezco* (pág. 10).

Revisemos ahora –tomando en cuenta que la novela se publicó en dos volúmenes en la edición norteamericana– cómo se llega a la división estructural aproximadamente a la mitad física de la novela: se corta el decurso del relato B por insinuación del narrador homodiegético y se da el retorno al nivel extradiegético con el narrador heterodiegético respectivo²⁴:

Pero señor forastero, transportado con el desahogo de referiros mis desgracias, no reparo que os importuno, y que yo mismo me fatigo que os deje descansar, y que no os moleste con mi estéril dolor. Mauricio le protestó que estaban embelesado, y le pidió que continuara; pero le dijo: no, ya es muy tarde. Si os puede interesar mi triste historia, yo la continuaré; pero será mañana. Vos me permitiréis acompañaros, porque acaso solo no supierais llegar á la posada, y os acabaré mis trágicos sucesos mientras hacemos el camino. Mauricio se vio precisado á consentir, y quedaron emplazados para la mañana del siguiente día (págs. 28-29).

En la segunda parte²⁵, se vuelve a dar este traslado gradual de niveles, ya que empieza en el nivel extradiegético (relato A)²⁶:

Apenas amaneció cuando Mauricio, ya despierto, sintió que su huésped le venia á buscar: se levantó y después de un ligero desayuno se pusieron

²³ He reproducido en cursivas al narrador autodiegético y en letra corriente al homodiegético.

²⁴ He reproducido en cursivas al narrador homodiegético y en letra corriente al heterodiegético.

²⁵ En la edición que hace Núñez (1987) figura como la segunda parte, que asumo corresponde al segundo volumen de la novela en la edición norteamericana.

²⁶ He reproducido en cursivas al narrador homodiegético y en letra corriente al heterodiegético.

en camino. No bien estuviéron en el campo cuando el huésped, rogado por Mauricio, volvió á coger el hilo de su historia, y continuó así.
Para poder preparar libremente mis disposiciones yo habia tomado mis medidas. Sabiendo que Baptista necesitaba de Albano para que le ayudase en cierto trabajo (...) (pág. 29).

Así es como se abre de nuevo la caja china que representa el relato B dentro del relato A.

Luego del terrible desenlace del relato B, se da finalización a este nivel intradieгético del discurso y el consiguiente traslado al nivel heterodieгético con una sorpresiva muda del punto de vista de la voz narrativa²⁷:

Ya, señor forastero, he satisfecho vuestra curiosidad, y las lágrimas con que me habeis oido, mostrándome vuestro corazón sensible, me han dado valor para poderla terminar: pero pues ya veis desde aquí la posada, ya podeis ir seguro. Permitidme que yo me vuelva al cementerio á besar la triste losa fria, y regar con mi llanto aquella triste tierra. Mauricio queria detenerle, pero no le fue posible. Le pidio que á lo menos le dijera su nombre, pero él le respondió: el nombre de un bárbaro como yo he sido, debiera borrarse de la memoria de los hombres. No, señor, aprovechad de sus desgracias; pero no sepais jamas un hombre tan infame: y con esto parte. Mauricio llega a la posada, y encuentra el coche con Fabricio; pero siendo menester mucho tiempo para componer la rueda, le aprovechó para escribir esta historia, que remitió á su padre, y yo saqué la copia de su manuscrito (págs. 59-60. El subrayado es mío).

Un final algo turbador desde el punto de vista de la determinación del narrador del relato A que había definido antes como heterodieгético, aparentando, sólo en esa línea final, su condición homodieгética para nada evidente hasta este punto. Sobre las dificultades que trae la diferenciación entre niveles del discurso y el tipo de narrador correspondiente, ya Genette (1998, págs. 57-90) trata de modo ecléctico y autocrítico respecto a la evolución teórica de la narratología de la que él mismo es protagonista²⁸.

²⁷ He reproducido en cursivas al narrador homodieгético y en letra corriente al heterodieгético.

²⁸ Respecto a la jerarquización de los niveles del discurso, Genette escribe: "Igual que la teoría de las focalizaciones no era más que una generalización de la noción clásica del «punto de vista», la teoría de los niveles narrativos no es más que una sistematización de la noción tradicional de «inserción», cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el *umbral* que representa, de una *diégese* a otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera. El defecto de esta parte o, al menos, el obstáculo para su comprensión, reside, sin duda, en la confusión que se establece con frecuencia entre la cualidad de extradieгético, que es un hecho de nivel, y la de heterodieгético que es un hecho de relación (de «persona»)" (1998, pág. 57. Las cursivas y los entrecomillados dentro de la cita

Estamos, pues, ante una muda del punto de vista de un narrador heterodiegético hacia uno homodiegético, éste último sólo visible al final del relato A. Creo que no entrar en disquisiciones abstractas acerca de la naturaleza del narrador en el relato A sería lo más prudente, ya que de acuerdo al enfoque centrado en los registros decodificadores de lectura instaurados entre el público lector (público letrado hispano de inicios del siglo XIX) a quien iba dirigida esta novela, podríamos tomar esto como un recurso novelístico de la época usual en los textos narrativos de índole pedagógico, un procedimiento narrativo que forma parte del sistema decodificador que instituye la novela que muy bien podría significar que el relato termina insinuando la aparición del autor implícito entre líneas, pudiendo leerse –de modo especulativo– esta última parte del texto como una extensión del paratexto evidente tanto como el prólogo o el título de la novela.

Bendezú (1992, pág. 24) opina respecto a este sorpresivo final: “Al final el autor se disocia de la narración que atribuye a Mauricio (...) Olavide está siguiendo el patrón de la novela o cuento moral de la Francia de la Revolución cuyo propósito era de ejemplarización”. El nivel de verosimilitud que se intenta instaurar con esta aparente “realidad” por medio del juego de manuscritos es acorde a la finalidad didáctica que guía a la novela dentro del contexto novelístico y las convenciones estéticas aceptadas y reconocidas por el público lector de la época²⁹. Lo mismo se podría decir de la “nobleza del alma” como belleza espiritual contrapuesta a la riqueza material, así como el *locus amoenus* y el *beatus ille*, tópicos profundamente enraizados en el horizonte de expectativas de lectura de la época y que estudiaremos en lo que sigue del presente

son originales). De acuerdo con la propuesta teórica de Genette, el relato A estaría a cargo de un narrador extradiegético (nivel) heterodiegético (relación) y el relato B a cargo de uno intradiegético (nivel) homodiegético (relación) (pág. 89).

²⁹ García Garrosa (1995) reflexiona respecto a las características que muestran las novelas hispanas de este periodo indicando que el sentido epistolar y el relato dentro del relato tienen un origen en la influencia de la novela bizantina, que como sabemos, influye en la novela europea desde el siglo XVI.

análisis. Se incrementa así las posibilidades de conmover hasta en la última línea de la novela, logrando, con esta muda de perspectiva, un final que sorprende al lector y asienta la posible empatía hacia el texto que culmina de leer.

2.2.3.2. Núcleos narrativos.

El relato A nos cuenta que el Conde de Palencia envía a su hijo Mauricio a París en compañía de su criado Fabricio. En el trayecto el carruaje sufre la rotura de una rueda en la zona montañosa de Vizcaya. Es el primer núcleo en el primer nivel (relato A) que aparece en la configuración de las circunstancias que darán pie al encuentro entre el joven Mauricio y el Incógnito, anciano al que el joven encuentra orando arrodillado frente a una tumba en un cementerio colindante a una iglesia. Se establece así, a partir de este primer núcleo, la situación comunicativa que dará origen al relato B.

Una vez dentro del relato B, encontramos varios núcleos: el primero es la muerte de un familiar del Incógnito, quien ante la obligación de asumir las propiedades, se lleva a Albano a un caserío cercano siendo esta separación de los jóvenes el motivo de la muestra de bucolismo más importante de la novela, como estudiaremos más adelante.

El segundo núcleo en el relato B se produce cuando el Incógnito es asaltado en un paraje solitario por dos bandidos. Cuando el robo a mano armada estaba a punto de concretarse, la llegada de un jinete a galope armado con pistola, a quien pide auxilio, evita la consumación del robo, provocando la huida de los facinerosos. El Incógnito recibe una puñalada antes de ser auxiliado por el desconocido quien lo lleva en su caballo a su elegante casa, demostrando mucho cuidado e interés en el cuidado del malherido Incógnito. Luego de la atención de un cirujano, éste quedó en estado de reposo. Ante la preocupación del herido por su familia, el generoso desconocido despacha un criado a informarlos sobre lo sucedido. La irrupción de don Fermín se ha consumado.

Cuando ya faltan pocos días para la boda pactada entre don Fermín y Rufina, se produce el tercer núcleo del relato B: Albano y Rufina se encuentran casualmente. En medio de un extenso diálogo, Albano le propone fugarse a Rufina, pero ella no se atreve. El Incógnito, al notar la ausencia de su hija, la busca y los encuentra, cogiéndola de la mano y llevándosela sin dirigirle la palabra a Albano.

El cuarto núcleo del relato B –uno de los más trascendentes– se produce inmediatamente después del tercero: el joven Albano, desconsolado, se despeña por un alto precipicio, hecho narrado entre las exclamaciones del Incógnito: “¡O día funesto! ¡ó día de desgracia! ¡día de maldición, que hace todo el suplicio de mi vida! ¡Cómo tendré valor para contaros, que aquel joven desdichado corre, y se precipita de lo alto de la roca!” (pág. 40).

Para generar un mayor efecto patético, la muerte del joven se da después de la caída, en una lenta y dolorosa agonía: “Aunque el precipicio era muy alto, cayó sobre ciertas matas que había en el intermedio, y que cortaron la rapidez de su despeño; pero su cuerpo no fue menos molido. El semblante le quedó destrozado por las ramas, y se rompió una pierna en la caída” (pág. 40). Al anochecer, con ayuda de su fiel perro Melampo, Baptista encuentra a su hijo y lo carga hasta su casa, siendo atendido el joven por un anciano vecino, reconocido médico empírico, el mismo que reconoce la naturaleza mortal de las heridas, pero lo calla para evitar mayor dolor en los familiares.

Aquí, otro hecho fortuito (quinto núcleo del relato B) incrementa el dolor de la escena: al ser público lo sucedido con Albano, los vecinos visitan al herido y entre ellos un hombre corto de vista, que ignorante de lo recién entre las familias del Incógnito y

Baptista, menciona los preparativos para la boda entre don Fermín y Rufina, que eran noticia en el “país³⁰”:

(...) después de haberse informado de la salud de Albano, y hechos los cumplidos de las circunstancias, le pareció prudente, para distraer la pena de los padres, hablarles de otra cosa, y como nada hacia tanto ruido en el país como la boda como la boda de Rufina con Don Fermin, tuvo la desgracia de mover la conversación sobre ella (...) Apenas empezó cuando Baptista y su muger se ponen a temblar: la hacen señas para que calle; pero era corto de vista, y no las ve (pág. 45).

Este hecho trae como consecuencia la intensificación de la agonía del joven a causa de la fuerte impresión. A la media noche, llega Rufina que se había escapado de su casa decidida a fugar con Albano, a quien encuentra a punto de expirar:

(...) oprimido con el peso de la muerte, y desconcertado con el súbito movimiento de una alegría demasiado fuerte, que no pudo sostener su ya debilitado corazón, [Albano] espiro á la vista del objeto de su amor; su postrer suspiro se exhaló sin esfuerzo, y con dulzura tan apacible que parecía que todavía conservaba la vida (pág. 47).

Rufina, al darse cuenta, se desmaya, comenzando su agonía, acelerada por la infortunada participación del eclesiástico don Teodoro. El Incógnito arrepentido va de noche a la tumba de Albano y se queda junto al túmulo hasta la mañana siguiente cuando llega Baptista, quien le muestra que no le guarda rencor y le informa que Rufina esta grave:

Allí se abandonaba á todos los escesos que le sugería su pesar. Por otra parte el insomnio continuo, el poco alimento y el incesante llanto la habían enflaquecido, y parecía alterada de salud. Esta figura tan hermosa otras veces, ya estaba pálida, deslustrada y con una nube de tristeza que la habia (sic) apagado el fuego de sus ojos (pág. 57).

Poco después, se da cuenta de la muerte de Rufina, sexto –y último– núcleo que sirve de cierre al relato B.

Los principales núcleos de la novela son tres: el encuentro de Mauricio y el Incógnito (primer núcleo correspondiente al relato A); el encuentro entre el Incógnito y

³⁰ El “país” hace referencia a lo que se conoce en términos comunes actuales como “región”, asociado a zona geográfica cuya población muestra rasgos de identidad diferenciadas a otras.

don Fermín (segundo núcleo del relato B); así como el intento de suicidio y consecuente muerte de Albano (cuarto núcleo del relato B). La importancia de los dos primeros radica en que establecen vínculos entre los personajes. En el caso del primer núcleo, permite la situación comunicativa marco del relato B; el otro, la irrupción del tercero que rompe el lazo nupcial entre los jóvenes enamorados y lleva por la senda del vicio (ambición) al protagonista, lo que desencadena la serie de hechos luctuosos cimentados por el tercero de los hechos claves: el intento de suicidio de Albano que conlleva a la muerte de éste y de Rufina, cerrando el cuadro de dolor y desdicha en que Mauricio encuentra al Incógnito y el ámbito que lo rodea.

2.2.3.3. La literatura de viajes y el costumbrismo olavidiano.

El relato A nos cuenta que el Conde de Palencia, viudo recientemente, envía a París a Mauricio, su único hijo, que ya tenía veinte años y había terminado su educación. La referencia a París como lugar de perfeccionamiento³¹ y el hecho de considerar el viaje como medio de aprendizaje³², no sólo representa una referencia autobiográfica asociada a la adaptación que hizo Olavide por medio de la misma (Sebold, 1995): además de inscribirse en los modelos ideológicos, lo hace también en los literarios de la época, donde la novela de viajes ocupa un destacado lugar.

El tópico del viaje tiene vinculación con los procesos pedagógicos de la época, en que los jóvenes de las élites europeas emprendían un periplo que significaba su inserción en el mundo y su aprendizaje de otras realidades. Así lo indica Sebold (1995, pág. 184): “Bien mirado, la novela dieciochesca, al aprovechar el viaje del joven aristócrata como tema (...) informaba sobre la realidad de su tiempo”.

³¹ “(...) para que con la vista al mundo, y el trato de las gentes acabase de perfeccionar su educación. París era entónces el teatro del buen gusto, y la escuela de la urbanidad” (Olavide, 1987, pág. 3).

³² En este caso esa expectativa se ve colmada en la novela por el azar al encontrarse Mauricio con el Incógnito.

Esto permite inscribir a Olavide en el tópico de la literatura de viajes³³ e incluso, como vimos en el capítulo anterior, considerarlo un antecedente del realismo literario español del siglo XIX: “Otra fuente evidente del realismo moderno y sus técnicas que no creo se haya considerado en relación con la novela de pura creación son los libros de viajes (...) la novela realista (...) la literatura de viajes, y no cabe duda que ésta ha influido profundamente sobre aquella” (Sebold, 1995, pág. 184).

No sólo la literatura de viajes, sino también la tendencia a la descripción de las costumbres es notoria en la novela. Se le denominará “costumbrismo” en la presente investigación a la descripción de las costumbres de la sociedad correspondiente a la época de escritura de las novelas. “Costumbrismo”, entonces, debe entenderse como una característica asociable al mundo representado en la narración a partir de la perspectiva didáctico-pedagógica neoclásica, no debiendo confundirse con el “movimiento costumbrista”, que aparece posteriormente en el siglo XIX, asociado al romanticismo y al realismo literarios. El costumbrismo olavidiano no llega a tener el sentido estricto que indica Ferreras (1973):

(...) materialización de relaciones sin historia, a la materialización de relaciones en su inmovilidad (...) Son obras costumbristas aquellas en las que el protagonista no sufre ninguna transformación a lo largo de la supuesta <<historia>> narrada; de aquí que el héroe se convierta en *tipo*, de aquí que el universo se transforme en *cuadro* (...) hay críticos que

³³ En el medio hispanoamericano y acercándonos al Perú, el libro titulado *El Lazarillo de los ciegos caminantes. Desde Buenos Aires hasta Lima* (1773) del español acriollado Alonso Carrió de la Vandra – obra que también está siendo revalorizada por medio de recientes estudios– nos muestra esta fuerte influencia de la novela de viajes y la tendencia a la heterogeneidad de los textos narrativos de la época, al ser reconocida la calidad de este texto como un híbrido entre la novela de viajes, el artículo de costumbres y la novela picaresca (Higgins, 2006, págs. 76-77). Oviedo añade lo siguiente respecto a su inscripción en la tradición de la literatura de viajes y su mencionada heterogeneidad: “En cuanto a libro de viajes, el *Lazarillo* americano estaba ligado a una larga tradición, primero clásica y europea; luego indiana desde las crónicas de exploración y descubrimiento (...) es una obra literaria que, por su lenguaje, actitud y tono, escapa a los límites del género (...) Al lado de la información minuciosa sobre lugares, gentes y costumbres, hay una voluntad narrativa, un gusto por contar historias divertidas, describir personajes pintorescos o curiosos y hacer punzantes sátiras del sistema colonial. Pero considerarla por eso, como han hecho algunos críticos, una novela, es un error o, al menos, una exageración injustificada; todo lo que puede decirse es que hay elementos o conatos novelescos, de ninguna manera un relato estructurado como una novela” (1995, pág. 319).

señalan al costumbrismo como el origen de la novela realista española del XIX (pág. 133. Las cursivas y entrecorridos son originales).

El costumbrismo en las novelas de Olavide no cumple con “fijar” personajes y escenas, siendo más bien la transformación de los personajes (esto asociado al proceso de aprendizaje de la enseñanza moral impartida). Es más bien notorio (especialmente en *Paulina*) el sentido de elemento configurador complementario que adquiere los rasgos costumbristas.

En la descripción del cortejo fúnebre que antecede al entierro de Albano se realiza una evidente pincelada costumbrista:

Entonces entran el ataúd, manos piadosas y amigas le colocan en él, y desde que está colocado, todos los mozos aspiran al honor de llevarle; pero no siendo posible que todos le cargasen, un anciano que allí estaba, y a quién miraban con respeto, escogió ocho de entre ellos, dando la preferencia á los que eran sus mejores amigos, y él mismo ordena la marcha del convoy. Los niños de ambos sexos iban por delante, y con los labios puros de la inocencia entonaban los cánticos sagrados. Luego venían los mozos con la cabeza baja, y el ayre contristado. Algunos de ellos exhalaban dolientes alaridos, y todos los acompañaban con su llanto. Rodeado de ellos seguía al difunto cuerpo conducido por los ocho preferidos.

Por detrás venían las jóvenes doncellas que habían ido á tomar á Rufina, y la traían entre ellas, sosteniéndola con sus brazos, porque la infeliz estaba mas muerta que viva. A estas seguían los padres y madres de familia. La marcha de estos era mas lenta, grave y pausada. Su tristeza, aunque ménos expresiva que la que mostraban la juventud, era mas venerable, e imponía respeto (págs. 50-51).

Tenemos una clara estructura en el cortejo fúnebre indicada por un anciano, seguro depositario de la sabiduría y tradiciones del lugar: primero aparecen los niños cantando, luego los jóvenes cabizbajos, seguidos del cuerpo cargado por ocho de ellos, detrás del féretro van las jóvenes incluida Rufina, que al estar casi en el centro del cortejo muestra una marcada tristeza expresada a partir de su condición femenina y por tanto sensible junto a las que la acompañan. Cerrando la marcha se ubican los padres y demás personas mayores, en un andar lento y grave. Este orden de marcha indudablemente se da para mostrar la costumbre que el autor real de seguro había

observado en la España de su época y acerca a *El Incógnito* a la novela de costumbres a ser desarrollada con amplitud en el siglo XIX en la península ibérica.

Una vez enterrado el cadáver, se empieza a dar las ofrendas, escena en la que tenemos también una clara referencia a las costumbres funerarias: “Los unos derramaban las flores que habían recogido en los campos, otros ponían ramas de ciprés, como demostración de dolor. Algunos tuvieron cuidado de escoger rosas blancas, para honrar con ellas su candor” (pág. 52).

Estas descripciones costumbristas se hacen con una intención que notamos en la siguiente afirmación que las cierra: “En breve tiempo su sepultura se halló cubierta de yerbas y flores, y este era el simple cenotafio que corazones simples consagraban á la virtud y la amistad” (pág. 52). Como en el caso de la configuración de los tópicos *beatus ille* y *locus amoenus*, la referencia al bucolismo, asociado al amor idealizado en la naturaleza, lo gótico, etc., esta referencia a las costumbres propias no es un fin en sí mismo, sino una forma de mostrar la perfección de los valores cultivados entre los habitantes de la región (en contacto directo con la naturaleza) donde se han formado estos jóvenes protagonistas que muestran la “virtud” propia del mantenimiento de la inocencia bajo la que se forman los individuos alejados de la urbe, entendida en esta novela como el espacio corrompido por el “vicio”.

2.2.3.4. Sensibilidad y razón ilustradas: la impronta rousseauniana y la moral propuesta en la novela.

A continuación revisaré las ideas morales asociadas a la influencia de la Ilustración y sobre todo al pensamiento ilustrado de uno de los mayores referentes de la ideología olavidiana: Jean-Jacques Rousseau.

Al inicio del relato A, Mauricio se muestra como un joven ciudadano impresionado y sensible ante la belleza natural: “Al principio se sentía animado y

divertido con el grande espectáculo que le presentaban aquellas majestuosas y corpulentas montañas. Le parecía que el corazón se le agrandaba con la vista de tantas inmensas moles de piedra, de tantas masas gigantes y asombrosas, que descollaban sobre la superficie de la tierra³⁴ (pág. 4). Como se ha dicho antes, el aspecto de la sensibilidad es importante en la configuración de los personajes en las novelas de Olavide: sólo los seres sensibles son capaces de comprender el sentido moral y de la religión ilustrados. La sensibilidad se asocia con la bondad y las virtudes. Así, el anciano Incógnito reconoce la sensibilidad del joven como un requisito para ser digno oyente de la historia (relato B) que en su momento está apunto de contarle en un adelanto de la próxima muda de la perspectiva narrativa³⁵:

Este discurso [del Incógnito], acompañado de un llanto muy copioso, del ademán mas dolorido, y de espresiones tan sentidas, no pudo dejar de hacer una viva impresión en el alma de Mauricio. Las lágrimas se le asomaron á los ojos. El anciano lo advierte, y como si agradeciera el interes que tenía, le dice: *¡qué joven caballero! (sic) ¿vos teneis el corazón sensible? ¿vos me ayudais á sentir la perdida que he hecho? ¿Qué fuera si supierais toda mi desgracia? Si hubierais podido conocerlos, lloraríais como yo sobre su tumba. Y bien: pues que sabeis sentir, yo quiero contaros su historia, yo os la contaré.* (pág. 4)

La narración (relato B) del Incógnito (narrador homodiegético) comienza con la descripción de la amistad entre él mismo y Baptista (padre de Albano) desde la infancia. La incursión juvenil de ambos por ciudades como Cádiz y Madrid, de donde al no encontrar acomodo, deciden salir y volver a su tierra natal:

Resolvimos volver á nuestra patria, y vivir con el trabajo de nuestras cortas haciendas. Mi amigo me decía: el día que se vive vale más que el que se espera vivir. Nosotros dejábamos pues todas las quimeras de la esperanza, y con ellas toda idea de pretensión y orgullo. Volvimos á nuestra primer simplicidad, y con ella nos vinieron tambien la felicidad y la paz (pág. 6).

³⁴ Dentro de la adaptación que hace Olavide de la novela base, toma como referente de los Pirineos, la zona montañosa de Vizcaya, próxima a los Pirineos que él conocía bastante dados sus viajes a Francia, describiendo, seguramente, sus propias impresiones y dando a este episodio un evidente sesgo autobiográfico.

³⁵ He reproducido en cursivas al narrador homodiegético y en letra corriente al heterodiegético

La felicidad es asociada a la vida sencilla, en contacto con la naturaleza. Nótese que la contraposición naturaleza/urbe comienza a configurarse desde el inicio de la novela: Mauricio se aleja de la urbe (Madrid) yendo hacia otra urbe (París), pero en el trayecto (naturaleza) va a aprender una lección moral tal vez más valiosa que la buscada en la ciudad cuna de la Ilustración; mientras que en el relato del Incógnito los originarios del campo (naturaleza) no encuentran acomodo en la ciudad (urbe) volviendo a sus orígenes (naturaleza). Este traslado de naturaleza a la urbe y viceversa, y sus consecuencias, llegan a ser uno de los ejes temáticos más importantes de la novela.

Ambos amigos llegan a casarse a un mismo tiempo, viviendo con sus parejas en propiedad y trabajo comunes³⁶. Nace Albano, hijo de Baptista; y casi un año después, Rufina, hija del Incógnito. Ambos hijos estaban destinados a casarse desde la infancia, sin que este deseo llegue a ser una obligación impuesta a la voluntad de ellos: “(...) ellos se amarán y nosotros los casaremos. Todavía estaban en la cuna, y ya formábamos esta alianza” (pág. 6). Se describe una existencia idílica donde los hombres trabajan en el campo; las mujeres, en el hogar; y los niños juegan bajo el cuidado de ellas. Olavide está describiendo en su ficción la abstracción del pensamiento rousseauiano: “lo importante es respetar la naturaleza, defenderla, no forzarla, no imponer esquemas artificiales ni convenciones sociales; si se cierra la entrada al vicio, (...) «el corazón humano será siempre bueno»” (Riquer y Valverde, 1994, pág. 316. El entrecomillado al interior de la cita es original).

Se interrumpe este cuadro de felicidad con los lamentos y autoinculpaciones del Incógnito, con la intención de generar el patetismo a lo largo del relato, al contraponer el estado de las cosas bajo la “virtud” al estado a que se llega por causa del “vicio”, en

³⁶ Esto nos lleva de rondón a las ideas sociales de Rousseau.

este caso representado por la ambición. Este constante propósito va a generar la mayoría de sucesos y el diverso registro de paradigmas novelísticos que presenta esta novela corta.

A continuación, describiendo el transcurrir de la infancia de Rufina y Albano, se realiza una reflexión pedagógica de claro corte ilustrado: “Jamás se les vió como á la mayor parte de los niños, divertirse con atormentar los animales. Al contrario todo su placer era acariciarlos, darlos de comer. (...) Este era sin duda el fruto de la dulce educación que se les daba, porque ¿cómo puede ser malo aquel á quien no se hace mal? ¿Ni cómo un dichoso puede desear que haya desdichados?” (pág. 7). Podemos apreciar en estas ideas la notoria influencia de Rousseau³⁷ y la paráfrasis de su emblemática frase: “Si el hombre es bueno por naturaleza, seguirá siéndolo mientras que nada extraño a él lo altere” (Riquer y Valverde, 1994, pág. 316). Esto es complementado con la crítica hacia la ciudad como espacio que dificulta la correcta crianza y educación de los hijos: “Vosotros, los habitantes de las grandes ciudades, no dejais de amar á vuestros hijos; pero no podeis estudiar sus acciones. El torbellino que os arrebatá, no os permite, ni deja tiempo para entregaros á esta delicia de la paterna sensibilidad” (pág. 7).

Se busca mantener el candor de sus hijos en el idílico paraje, refiriendo el Incógnito:

³⁷ En 1750 Rousseau se presenta en la Academia de Dijón, la cual había creado un concurso de ensayos (muy típicos de esa época) con el tema de: “¿Han sido las ciencias y las artes beneficiosas para la moral de la humanidad?”. Rousseau ganó el concurso con el ensayo “Discurso sobre las ciencias y las artes” y que sin duda marcó sus posteriores obras e ideas. Criticó duramente las ciencias y artes por haber sido las culpables del abandono por parte del hombre de su “estado natural”. Esta crítica la planteó desde una hipótesis que chocaba frontalmente con el pensamiento imperante de la época, representado por Hobbes y su famosa frase del “hombre es lobo para el hombre”, y con la cual se justificaba que existiera un gran monstruo controlador, “El Leviatán” (un estado todopoderoso), para poder convivir unos con otros. Este planteamiento fue utilizado para que pareciera necesario el sistema político imperante: el poder absoluto del monarca. Rousseau, a diferencia de Hobbes, no pensaba que el hombre fuera malo por naturaleza, sino todo lo contrario. El hombre es bueno e inocente por naturaleza, lo que le corrompe es la sociedad. El “buen salvaje”, concepto que utilizaba mucho, vivía feliz hasta que aparece el egoísmo, hasta que un buen día aparece el ansia de riqueza, es decir, la propiedad y con ella la sociedad y la injusticia. En 1763 reitera la idea en una famosa carta que envía a Christophe de Beaumont.

Vímos que se empezaban a formar; pero nos consolaba ver, que como el arroyo fugitivo que se desprende de las rocas, aunque corra entre las flores por el prado, no se conserva ménos puro y cristalino, nuestros hijos no se conservaban ménos amables, ni menos inocentes. Cuidábamos con mucha vigilancia de que nada pudiera alterar la pureza de sus ingenuos corazones, y nuestra soledad era muy favorable á este designio. Nuestras montañas son el feliz asilo de esta inocencia sencilla, que es tan rara en los grandes poblados. Aquí vive segura, porque nadie la corrompe, ni los malos ejemplos la pervierten (pág. 8).

Se establece un símil entre elementos de la naturaleza (arroyo y flores) que se encuentran en el campo, límpidos, puros, al igual que los humanos que crecen en esos parajes (Rufina y Albano). Se va fortaleciendo la construcción de la dicotomía naturaleza/urbe, que llega a enlazarse con la formación de la personalidad virtuosa por la educación en la naturaleza, libre de la influencia negativa de la urbe, representada como el espacio donde se desarrolla el “vicio”. Veremos que esto –junto con la libre elección de la pareja de parte de los jóvenes– llega a ser un importante eje temático que engrana todos los demás aspectos de la novela.

Al llegar a la pubertad, los adolescentes se ven separados para iniciar el aprendizaje de las actividades propias de cada género: “Rufina velaba con nuestras esposas á lo que pedia el servicio de la casa, y Albano venia con nosotros á ayudarnos en las faenas del campo” (pág. 8). Es a partir de este momento que se empiezan a configurar dos aspectos que podemos asociar con tópicos clásicos de la literatura española: lo pastoril asociado a la naturaleza y al amor. Los jóvenes son destinados a cuidar el rebaño en común de las familias, iniciándose entre ellos un candoroso idilio: “Nosotros habíamos reconocido que nuestros hijos se amaban con pasión; pero veíamos tambien que en ella no había mas que inocencia y candor. Era natural que se amasen dos niños que estaban siempre juntos, que estaban solos, y se habian criado como hermanos” (pág. 9).

La virtud de los jóvenes llega a expresarse de forma tan contundente que incluso se exterioriza físicamente: “Ella tenía en su semblante majestuoso y su aire virginal un no sé qué tan puro y tan celeste, que inspirando la mayor ternura, escitaba también á la virtud” (pág. 9).

Prosiguiendo con la disertación sobre la virtud de los jóvenes el Incógnito refiere la popularidad de ambos entre los pobladores de la región, que en su mayoría, comparten esa manera sencilla y virtuosa de vivir:

No hay caserio ni cabaña alrededor de este terreno en que sus nombres no sean conocidos, y sus hechos no sean admirados. No hay infeliz que los haya visto, que no les deba alguna gratitud, ni persona que los haya conocido, que no conserve una tierna memoria. (...) Este es el privilegio de la virtud. Los mismos que no la conocen sino en otros, no pueden dejar de estimarla cuando la ven (págs.12-13).

Los jóvenes son un dechado de virtudes, un arquetipo de los beneficios que producen en la formación de las personas la crianza virtuosa en contacto con la naturaleza: el proyecto de Rousseau realizado en la ficción literaria de uno de sus epígonos, el criollo Pablo de Olavide.

Para completar la propuesta moral de la novela, una vez establecidas las fuentes, desarrollo y consecuencias de la “virtud” en la vida en contacto con la naturaleza, se realiza su contraposición con el “vicio”. Olavide sigue las convenciones de creación de la época referidas a las novelas morales. Así lo indica el novelista coetáneo Antonio Valladares de Sotomayor en el “Prólogo” de su novela *La Leandra*³⁸:

La moral de la novela ha de ser tan fina que corrija deleitando, que sin mortificar se llegue a sentir y que esté de tal modo ordenada que encienda al tibio, reduzca al duro y sujete con su fuerza a la razón al que esté más empeñado en no querer obedecerla. (...) La virtud, para que consiga quedar victoriosa, ha de tener contraste. Su parte opuesta, que es el vicio, ocupa lugar en la novela: pero se pintará con aquellos feos colores que le son propios, a fin de que desde luego se mire con horror,

³⁸ Los nueve volúmenes fueron publicados (de 1797 a 1807) casi simultáneamente a la edición española de las novelas olavidianas.

con lo qual se logra mejor efecto al tiempo de quedar rendido por la virtud (García Garrosa, 1995, pág. 131. Los subrayados son míos).

La moral es propuesta en las novelas de modo didáctico: trata de convencer a partir de los propios hechos, complementadas con las digresiones (comentarios, máximas, etc.) moralizadoras del narrador (en el relato B es notorio por la calidad de narrador personaje). Esto con el propósito lograr la empatía entre los lectores y los modelos propuestos. Olavide se basa en la recurrente dicotomía: naturaleza/urbe, que en esta novela viene a simbolizar la existente entre virtud/vicio.

Siguiendo este programa narrativo, a partir del segundo núcleo del relato B, se inicia la destrucción del idílico cuadro de las familias que crían a sus hijos en contacto con la naturaleza, alejados de la urbe corrupta. El personaje que encarna esta irrupción es don Fermín, adinerado hombre originario de la región del Incógnito, pero que al haber pasado una parte de su vida en la urbe ha sido influenciado por el “vicio”.

Una etopeya de este personaje nos permite apreciarlo a través de la perspectiva inicial del Incógnito: “Su aspecto era noble y agradable, su edad parecía como de poco mas de treinta años, su aire despejado y abierto inspiraba la confianza, y forzaba á la amistad: su conversación era animada y divertida, su trato cordial y festivo, y como el cuidado que ponía en mi recobro, era tan vivo tan delicado, cada día escitaba mas mi gratitud” (pág. 20). Don Fermín se presenta como un rico heredero de la región que decidió vivir en su tierra natal tomando posesión de sus bienes y había sido recientemente favorecido con el legado de un tío a quien sirvió en Madrid.

Se configura al personaje que siendo criado en contacto con la naturaleza siente atracción por la vida sencilla, lo que indica que Madrid (urbe) no logró corromperlo hasta el punto de hacerlo renegar de sus orígenes.

Después de un tiempo prudente, el Incógnito, ya recuperado, vuelve a su caserío.

Al poco tiempo don Fermín lo visita dándose el encuentro con Rufina que aparece como

(...) un ángel descendido del cielo, con un traje mas blanco que la nieve, con un ligero sombrerito de paja, guarnecido de frescas flores, y que cubrian una parte de sus rubios cabellos: parecía una de las vírgenes celestes, con que los pintores figuran las divinidades de sus templos (...) la agitacion de su carrera habian derramado en sus mejillas un encarnado tan brillante, que yo mismo no pude dejar de admirar sus encantos (pág. 21).

Se resalta la belleza de Rufina, una belleza física y perfección moral que seduce a don Fermín, quien queda prendado de la belleza y sencillez de Rufina, realizando visitas continuas a la casa del Incógnito y buscando la compañía de la joven, a lo que ella accedía por su extremo candor y la gratitud hacia el benefactor de su padre. Don Fermín le pide la mano de su hija al Incógnito, pero este dada la posición económica del pretendiente duda de la sinceridad de sus sentimientos hacia su hija. Don Fermín trata de convencerlo de sus intenciones serias. El Incógnito le hace ver que su hija no es mujer educada para vivir entre lujos y que le terminará aburriendo sus maneras sencillas, replicando el pretendiente su deseo de quedarse a vivir en las montañas. Al recordar la naciente ambición ante la riqueza ofrecida por el ventajoso matrimonio, el Incógnito exclama: “El que vacila con la tentación, y no rechaza al instante con los principios del honor y la virtud, ya está muy cerca de caer” (pág.23). En el debate que surge entre el Incógnito y el nuevo pretendiente de su hija, el Incógnito dice: “el hombre nació para trabajar: el trabajo es el padre de la virtud, y el descanso lo es de los vicios” (pág. 22). Pero, finalmente, va a ser seducido por la vida citadina, de la molicie y los placeres mundanos: don Fermín planea un viaje a Madrid y lleva al Incógnito como hombre de confianza, haciendo nacer la ambición en el padre de Rufina: “Me llevó á las comedias, y hacia cuanto podia por entretenerme y divertirme. Su intención, según lo conocí despues, era corromperme, pervertirme, hacerme gustar de todos los placeres

que procuran la abundancia y las riquezas, para hacerme desear su continuación, y escitarme á que le diera mi hija” (pág. 24). Sigue con una reflexión contra la ostentación y la molicie: “El primer efecto del lujo es viciar la razón” (pág.24).

Don Fermín se había corrompido en la urbe. Sin embargo, algo queda de su crianza inicial, ya que hacia el final de la novela, una vez sucedidos los terribles hechos: “Don Fermín se retira desesperado de no poder consolar tan justa pena (...) En el seno de la religión se resigna a la desgracia de haber perdido a Rufina (...) Era muy honrado, muy bueno: es mucha desgracia que este funesto amor viniese a turbarle” (págs. 49-50).

Este es un tema común que comparte esta con otras novelas de Olavide, como por ejemplo *Marcelo o los peligros de la corte*: la redención de los que han crecido fuera de la ciudad, que son corrompidos por esta, pero vuelven a sus valores primeros al final. Don Fermín se arrepiente de haber sido el causante de la destrucción de una relación sentimental candorosa y utópica. La movilidad de individuos entre espacios diferentes (de la naturaleza a la urbe y viceversa) que modifican su naturaleza inicial, prístina, se observa en ambos casos (El Incógnito y don Fermín), como negativa, porque al ser influenciados por la vida citadina (urbe=vicio) y volver al campo (naturaleza=virtud), ya contaminados por la corrupción moral, generan un conflicto que podemos entender como la simbolización del vicio que trata de corromper a la virtud.

El Incógnito hace los preparativos para la boda y despide de su casa a Albano sin permitirle ver a Rufina. Al ver partir al muchacho, el anciano sufre un primer prurito:

(...) el sentimiento interior de mi propia vergüenza me hacia ver, que no merecia el nombre de hombre, sino el de un monstruo infame y despreciable (...) Este es el peor estado de una conciencia delincuente, y el que mas contribuye á acabar de envilecerle. Conoce su culpa, y pretendiendo disculparla, se quita toda esperanza de recobrar la virtud (pág. 30).

El Incógnito no se atreve a informar de frente a su amigo Baptista la retractación de promesa de matrimonio entre sus hijos y lo hace por medio de una carta. Don Fermín, al enterarse de la contrariedad que produce la noticia, promete apoyar económicamente a Baptista, quien se niega rotundamente a aceptar, lo que constituye una clara muestra que las ventajas materiales no son equiparables a los beneficios que conlleva la vida guiada por la virtud.

Haciendo referencia a la representación de la moral ilustrada de índole rousseauniana en esta novela, Bendezú (1992) nos dice:

La moraleja o mensaje depende de los esquemas ideológicos que operan en un nivel abstracto y que dirigen la plasmación (...) dentro de moldes comunes de carácter rousseauniano. Sin embargo, Olavide, discípulo aventajado de Rousseau, supo crear sus propios moldes, como resultado de su propio pensar y de su experiencia vital de vástago colonial de un imperio en decadencia. (pág. 20).

Se realiza una clara referencia del carácter de novela adaptada que sigue determinados paradigmas modélicos tanto a nivel literario como ideológico. Por otro lado, es evidente la proyección hacia la identidad cultural que demuestra Olavide en su obra y que podemos asociar indiscutiblemente al autor implícito configurado en la novela, aspecto que será revisado con mayor detalle en el tercer capítulo de la presente investigación.

2.2.3.5. Los tópicos clásicos, el bucolismo y la novela pastoril.

En esta novela se hace una exaltación idealizada acerca de los resultados de una educación en la naturaleza, proclive a la bondad y la virtud; alejada de la urbe y lo que representa, es decir, el vicio. Esta imagen de los jóvenes enamorados en medio de una naturaleza paradisíaca, su amor exento de doblez nos lleva a una reminiscencia del *stilnovismo* del Trecento Italiano, reactualizado por la novela sentimental europea del siglo XVIII: las almas puras tienen predisposición a amarse. Así, el Incógnito declara:

“Cuando el amor es puro, es el estímulo mas poderoso para las empresas útiles y grandes” (pág. 10). El idealismo que conlleva la inclusión del bucolismo, la evasión de la realidad a partir de la conjunción del amor inocente y la vida en contacto con la naturaleza se conjugan para lograr un cuadro de felicidad a ser destruido por la irrupción de la ambición, que representa al “vicio” en la novela.

Una vez adolescentes, los jóvenes son encargados de cuidar el rebaño familiar. Se aprecia desde este momento también la configuración de dos tópicos clásicos: el *Beatus ille* y el *Locus amoenus* (Curtius, 1998), asociados, por un lado a la influencia de la novela pastoril, que en la época en que Olavide escribe sus novelas estaba en un efímero y postrero renacer³⁹; y por otro, a los ideales educativos ilustrados asociados al retorno hacia los elementos clásicos, es decir, la estética neoclásica.

Los padres sólo esperaban la edad apropiada para unirlos en matrimonio, mientras los jóvenes, en su idilio enmarcado en la más tierna inocencia imaginable, seguían su vida de pastores. El primer núcleo narrativo del relato B produce una esporádica separación entre los jóvenes que nos sirve como antecedente de las

³⁹ Como indicador de lo sucedido en general con esta vertiente de prosecución de la novela pastoril en el siglo XVIII español, tenemos la referencia al *El Mirtilo* de Montengón como “la última novela pastoril española” en Caso González (1983, pág. 584). En el mismo libro Mauricio Fabbri (1983) nos dice respecto al *Mirtilo*: “Con la novela pastoril *Mirtilo*, Montengón quiso basarse en un género que seguía gozando, tanto en Italia como en España, de gran éxito, ya fuera a través de las reediciones y las imitaciones de los antiguos, o de las traducciones de obras extranjeras, ya a través de la aportación original de los escritores contemporáneos. La novela testimonia el intento de renovación que efectúa el escritor: aunque remitiéndose a la tradición renacentista bucólica (a menudo recurriendo a la égloga, mezclando discursos filosóficos y morales con las desventuras amorosas de unos pastores que con frecuencia sólo lo son por la manera de vestir) dio al *Mirtilo* un carácter dramático y un aire teatral. (...) Sus enérgicas intenciones ideológicas y la consabida voluntad de hacer una obra útil, se manifiestan sobre todo en las églogas, claramente marcadas por una actitud filosófico-moral en la que se da un énfasis evidente a los motivos estoicos. *El Mirtilo*, que es la última novela de Montengón, parece brotar líricamente de un ánimo desilusionado y amargado, que ante la pérdida de las esperanzas de renovación de la sociedad y exacerbado por las dificultades de la vida, se niega a seguir luchando y se refugia en la irrealidad del mundo de los pastores, en la exaltación del *Beatus ille* y de la Arcadia. Es lícito suponer que esta obra representa el reflejo, en el ánimo del escritor, de la lucha entre lo real y lo irreal, tan violenta en el siglo XVIII, y que revela por tanto un momento de incertidumbre y de pausa.” (págs.598-599). Este fragmento nos dice mucho tanto de la prosecución de las tradiciones novelísticas en la España del siglo XVIII, como del espíritu que guiaba a los narradores más destacados como es el caso de Montengón (equiparable tanto cronológicamente como por sus influencias, estilo, fines y temas a Olavide) y su perspectiva ante la época que le tocó vivir.

consecuencias a la definitiva que sobreviene en la segunda mitad de la historia, tratándose por lo tanto de un medio de acentuar el actuar negativo del Incógnito, al prever los efectos de una separación entre los jóvenes y, a su vez, mostrarnos una nueva faceta del amor virtuoso entre ellos: la reacción ante la separación.

En aquel tiempo murió un pariente mio muy anciano, que no tenía herederos, y que me dejó un caserío mas considerable que este mio, situado á poco mas de una legua de aquí. Era indispensable que fuera á tomar posesión de esta nueva propiedad; y habiendo reconocido la mucha edad y las enfermedades de mi tío la tenían casi abandonada, me pareció preciso transportarme á ella con Albano, para trabajarla y ponerla al corriente. Esta resolución afligió mucho á nuestra pequeña familia; pero era necesaria. Yo debía esta aplicación á la fortuna de nuestros hijos, y esto también favorecía nuestras ideas, separando un poco los muchachos hasta que estuvieran en estado de casarse. Albano y Rufina fueron los que mas se desconsoláron con esta separación tan cruel como inopinada. No es extraño. Siempre criados bajo del mismo techo, y amándose tanto por hábito y costumbre, como por gusto y elección, les debía ser muy duro vivir sin verse, y los días que debían pasar separados, no podían dejar de ser para ellos días de dolor (pág. 13).

Los jóvenes se deshacen en promesas y diálogos patéticos que dan oportunidad para el siguiente comentario del Incógnito, acentuando la dicotomía la naturaleza/urbe:

Los que no han sabido amar verdaderamente, no pueden tener idea de la pena que causa á dos amantes, que han vivido siempre juntos, la primera separación, cuando es forzada. Este dolor es desconocido en las poblaciones numerosas de las villas y ciudades, porque allí los muchos objetos distraen. Nadie puede concentrar en su corazón sentimientos tan profundos, ni formarse idea de la intimidad, fuerza y energía que la costumbre de haber vivido solos y juntos produce en los corazones jóvenes. El amor es mucho mas ardiente y tenaz en la simplicidad del campo, y en el recinto de la soledad, porque en ella cada uno de los amantes siente todos los momentos cuán necesaria es la presencia del otro para la felicidad del corazón. Esta experiencia fomenta de continuo su fervorosa llama, y suele ser mas constante y violenta cuando mas inocente y virtuosa (pág. 15).

La urbe predispone a no sentir a plenitud los nobles sentimientos que inspiran la virtud, siendo la soledad aislada del campo, en el *beatus ille* donde las almas puras y “virtuosas” logran amarse libres y candorosas, en contacto directo con la naturaleza, favorecidas por el alejamiento de la urbe (=vicio). Los jóvenes encuentran un punto

intermedio entre los caseríos: la cumbre de un monte cuya parte superior constituía una explanada, desde donde se podía divisar ambos centros poblados:

Parece que la naturaleza ha reunido en ella todas las hermosuras y adornos, que pueda presentar á dos corazones jóvenes inflamados de un casto amor, que huyendo del bullicio y la importunidad de los estraños, solo aman la soledad para esplicarse sin estorbo. (...) No se ve por todas partes mas que masas rústicas y salvajes que elevan ideas, o risueños y agradables objetos que deleitan y recrean á las almas sensibles (pág. 16).

Es evidente la configuración del tópico *locus amoenus* que Curtius (1998) describe así: “(...) el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyos; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa” (pág. 280). Luego lo asocia a la literatura de fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento: “El *locus amoenus* era (...) parte del escenario de la poesía bucólica, y por lo tanto de la poesía amorosa” (pág. 285) el tópico referido aparece entonces asociado a lo pastoril y al amor.

La influencia de la novela pastoril en esta novela de Olavide, mencionada anteriormente, llega aquí a su máxima expresión con las siguientes escenas:

Albano para hacerle para hacerle mas dulce y cómodo á Rufina, se propuso fabricar en él una especie de cabaña en que pudiera estar á cubierto del sol y de la lluvia. (...) El activo y valeroso Albano había arrancado del seno de la tierra muchos pinos jóvenes, los había plantado, haciendo con ellos un círculo, y entrelazando por encima las puntas de sus flexibles ramas, que cubrió despues con pajas y yerbas, formó una especie de dosel que la libraba de las injurias del tiempo. No contenta la ambición de su amor con dar al ídolo de su corazón un abrigo cómodo, pensó también en hacerle agradable. Para esto recogió las mas hermosas flores que pudo de los campos, y las plantó alrededor. Entresacó los más lindos arbolitos que vegetaban en los montes, los trasplantó, y los forzó á crecer al pie de la cabaña. Los fragantes rosales embalsamaban su circunferencia, y los blancos jazmines se entretejían en sus muros⁴⁰ (...) pretendió también que hasta los pájaros viniesen a poblarla, y para esto se valió de un hábil artificio. Recogía todos los nidos que encontraba, los tomaba con mucho tiento, y los trasladaba á la cima de su nuevo edificio. Su idea era que se alimentasen allí, y acostumbrarlos á que ellos mismos

⁴⁰ El recurso del contraste albirrojo en la tradición pastoril se ve como un tópico en el manejo cromático del paisaje bucólico en España, como en la poesía de Garcilaso de la Vega. (Arce, 1930, pág. 105).

viniesen á la mano de Rufina. Luego que los tomaba, esperaba á que sus padres los vieses, persuadido de que los seguirían. (...) tomaban confianza, y se acercaban otra vez á su querido nido. Se acostumbraban á ir y venir, y por fin criaban tranquilos su delicada familia (págs. 16-17).

La idealización en la naturaleza, la virtud y la felicidad nos llevan a la creación de un mundo irreal, logrado con la inserción de lo pastoril en colusión con el apartamiento venturoso de la urbe (*beatus ille*), los modelos morales positivos que siguen la naturaleza sensible propia del ser humano (según las ideas de Rousseau) y el candoroso amor en todas sus variantes. Arce (1930) escribe respecto a la finalidad de lo pastoril en la literatura española:

(...) El humanista no está en modo alguno satisfecho con el estado actual de la cosas; quiere un orden mejor sin imperfecciones ni máculas, y hacia esa meta ideal dirige todos sus esfuerzos. (...) idealizaron el estado natural para subrayar por contraste los vicios de la corte y los inconvenientes de la civilización. El bucolismo está, pues, saturado de quietud; es un anhelo de reposo que aspira a lo inalterable. (...) Su “debe ser” se plasma en esta fórmula sencilla a toda complejidad: estado de pureza –espontaneidad–, apartamiento de la vida artificiosa e impura que se respira en la corte –naturaleza luminosa y estática–. Y en medio de esto un hombre, libre, sin prejuicios ni malas pasiones (págs. 16-17).

Lo que la erudita centroamericana escribe sobre el bucolismo de la lírica del Renacimiento español es perfectamente aplicable a la intención de los neoclásicos del mundo hispánico, como en el caso del español Montengón o el mismo criollo Olavide, quienes de alguna manera pretendieron –por medio de la función pedagógica moralizadora de la Literatura– transmitir sus ideales educativos al público lector.

Esto nos lleva también a apuntar que Olavide muestra la influencia literaria hispana clásica (Garcilaso de la Vega, *Églogas*⁴¹; Lope de Vega, *La Arcadia*; Cervantes, *La Galatea*; etc.) y contemporánea a su época (Montengón, *El Mirtilo*).

⁴¹ Al enterarse Albano, por intermedio de su padre de la ruptura, sale de sí: “Su padre quiere tomarle en sus brazos para detenerle, pero Albano se le escapa, y echa á correr por medio de los montes. Salta de roca en roca como si hubiera perdido la razón. Ó si le persiguiera una bestia feroz” (Olavide, 1987, pág. 31). Esta reacción enloquecida demuestra los sentimientos desbordados y nos da una reminiscencia a la tradición pastoril española con el pastor homónimo de la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega, enloquecido ante las burlas de la ninfa Camila y la negativa de esta de acceder a sus requerimientos amorosos.

A partir de lo expuesto hasta aquí, concluyo que no estamos más que ante un episodio creado por la necesidad de exaltar el modelo de moral propugnado por el autor y poder servir de contraste al estado posterior de infelicidad al destruirse la situación de felicidad exaltada, de *beatus ille*, de *locus amoenus*, capaz de generar la empatía del público lector hispano de la época a causa de la identificación de modelos lectura conocidos tradicionales: “Ernst Robert Curtius [1998] renovó (...) el énfasis en el estudio de los tópicos puestos a disposición del escritor y utilizados por él, pero pre-existentes en la sociedad lectora” (Santana, 1997, pág. 76), lo que generaba mayores posibilidades de asimilación de la ideología ilustrada propuesta.

Los jóvenes llegan a hacer de esta “cabaña de la felicidad” (denominación que se refiere el Incógnito para el recinto descrito líneas atrás) un segundo hogar donde habitaban cuando tenían la oportunidad de encontrarse. Ellos llevan a sus padres al recinto, los cuales quedaron tan gratamente impresionados que “(...) enternecidos de tanto amor y de tantas finezas les prometimos que presto se haría su boda, y que la celebraríamos en aquella cabaña. (...) ¡pero ay! Estos fueron los últimos instantes venturosos de que el cielo nos permitió gozar” (pág. 18). La llegada del invierno y la nieve sirven como indicador de la naturaleza del final de este ciclo de felicidad, ya que cuando todo parece encaminado hacia un promisorio futuro de felicidad que se ve truncado con la aparición de don Fermín.

2.2.3.6. La imagen de la Iglesia tradicional.

Al terminar el relato de Rufina (relato C), y aprobar los padres el accionar de los jóvenes, estos reaccionan con alivio, lo que indica que su accionar no es llevado por seguir convencionalismo sino nobles sentimientos y el narrador Incógnito no deja de hacerlo notar en su afán pedagógico:

Lo singular es, que los mismos que mientras temían que hubiese culpa, se querían cargar de ella por disculpar al otro, desde que supieron que era una acción buena, mudaron de proceder, y cada uno procuraba atribuir al otro el mérito de la generosidad. (...) De modo que los corazones de estas dos criaturas eran tan excelentes que cada cual se apropiaba la censura, y enviaba al otro la alabanza; pero esto no es de extrañar en las almas nobles y modestas. Las que son verdaderamente buenas, no necesitan de aplausos de los hombres, les basta la satisfacción de su propia conciencia (pág. 12).

No se hace mención a los preceptos de la Iglesia tradicional, dándonos una muestra del ideal ilustrado acerca de la moral: la sensibilidad y la razón como ejes de la moral correcta, que se pueden asumir sin necesidad de seguir las directrices de la Iglesia. La anécdota de la anciana y los huérfanos (relato C) ejemplifica la conducta de las almas bien formadas en virtudes. En la conducta de la joven pareja y justificación en este caso, así como en la mayor parte de la novela, se ven inspiradas en la filantropía y la solidaridad humana. No hay referencia directa a seguir los preceptos religiosos tradicionales, si bien no se les menciona, se podría asumir tácitamente su presencia en los hechos, pero la falta de referencia explícita a la influencia de la Iglesia hasta cierta parte de la novela permite sostener que la conducta y actitudes de los jóvenes están inspiradas en la formación en un ambiente idealizado, guiado por la virtud asociada a la vida en contacto con la naturaleza, más que con la formación tradicional de la Iglesia, ya que los jóvenes regalaron el animal espontáneamente, pensando que hacían algo positivo.

En la novela se propone una moral laica expresada en la conducta de la joven pareja: las ideas de la Iglesia tradicional aparecen satirizadas, como veremos a continuación.

Una vez convencido de romper el lazo nupcial entre Albano y Rufina, el Incógnito informa a Rufina, quien obedece a pesar de su extrema tristeza y turbación⁴². Ante el estado de su hija el Incógnito pretendió cambiar de opinión. Sin embargo, la participación de un eclesiástico llamado don Teodoro, a quien pide consejo Rufina, fue determinante para que ella acepte con resignación la orden. Aquí se hace una crítica indirecta a la Iglesia, por medio del eclesiástico, no a la intención de guía espiritual sino a su falta de flexibilidad, al dogmatismo, de la Iglesia tradicional: “El virtuoso cura, que no conocía todas la circunstancias del caso, y en cuyos principios la obediencia paterna era uno de los deberes mas sagrados” (pág. 26). Así aconsejada Rufina acepta el compromiso. Se firma la carta de dote ante escribano y empiezan los preparativos para la boda, acercándose así el luctuoso final de la historia (relato B).

Baptista logra sosegar a Albano, que estaba enloquecido ante la cancelación de sus nupcias con Rufina. Esta situación permite una nueva reflexión moral referida a lo anteriormente señalado de parte esta vez de Baptista: “Yo pienso que un hijo debe dar la vida por su padre, y que el cielo ha dado á los padres el dulce derecho de hacer felices á sus hijos; pero cuando por interés ó por capricho quieren hacerlos desdichados, dejan de ser padres” (pág. 33). En las palabras de su personaje, Olavide está haciendo una llamada de atención contra el dogmatismo de la Iglesia tradicional que muchas veces no considera la situación, haciendo una evaluación racional de la misma, sino más bien asumiendo su rígida ideología (dogmatismo) como molde fijo al que debe acomodarse todo tipo de situación. Esta es la fuente de la mayor parte de críticas de los ilustrados en

⁴² La crítica a las costumbres españolas de la época por medio de la obras narrativas es común, como escribe García Garrosa (1995, pág. 132) refiriéndose a la novela *Leandra* de Valladares: “(...) algunos aspectos de la sociedad española del XVIII contra lo que Valladares dirige su crítica: el matrimonio –crítica del abuso de autoridad paterna y la imposición de esposo, del rechazo del matrimonio desigual– (...) la educación –diferencia entre la superficialidad de la que se da en la Corte y la utilidad de la del campo”.

contra de la Iglesia, que hacían de España la representación del oscurantismo religioso opuesto a la Ilustración europea, a causa de la vigencia de la Inquisición en esa época.

Luego de la muerte de Albano, ante el estado de profunda depresión que experimenta Rufina, vuelve a aparecer la imagen del eclesiástico don Teodoro, quien al enterarse de la situación en parte por él provocada, intenta consolar a Rufina –a quien encuentra en junto al túmulo de Albano– por medio de los consejos propios de la Iglesia tradicional, que termina, por empeorar la situación nuevamente. Don Teodoro le pide a Rufina que se resigne a los designios de Dios, indicando:

(...) Albano no ha muerto. Su alma virtuosa ha volado hasta el cielo, y Dios le ha recibido en su seno paterno. Ahora está gozando de la gloria que Dios da á la virtud, á la resignación y la paciencia. Rufina olvida las cosas terrestres y perecederas levanta el corazón y los ojos á la mansión divina. Allí está el esposo de tu corazón: allí le encontrarás sin poderle perder: la inmortalidad coronará vuestras virtudes y vuestros amores. Somete ahora á los decretos del Eterno, y en el momento que te tiene señalado te recibirá en sus brazos el ya feliz amante que te espera. Este será el primer día de vuestro eterno casamiento. ¡O día venturoso! ¡día feliz para el que se resigna! ¡pero terrible para el que se revela! (pág. 58).

Ferreras (1973, pág. 124-125) señala que la novela de fines del siglo XVIII muestra la proyección del autoritarismo político propio del absolutismo a través de la trama de la novela en la que los personajes subalternos (jóvenes, mujeres, etc.) se ven imposibilitados de cumplir sus deseos cuando los detentadores de poder se oponen (padres, autoridades, Iglesia, etc.). La clase eclesiástica, celosa custodia del orden establecido, por medio del dominio ideológico sobre la población, cimentó este predominio.

Siguiendo el propósito descalificador hacia la Iglesia y la nobleza, en la novela se realiza una sutil e irónica referencia a la ideología típica de la Iglesia católica, contra la cual se alza la religiosidad ilustrada que sigue Olavide y que de modo no tan sutil trata de dar una muestra en esta novela. Es probable que esta crítica no se haga de

manera abierta como una forma de evadir la censura y a la celosa Inquisición con la cual el autor ya había tenido un mayúsculo problema.

Sin embargo, en la respuesta que da Rufina al padre, se termina de satirizar el dogma católico tradicional:

Rufina le escucha con los ojos fijos, y como si su dolor se suspendiera, la parecía (sic) oír un cántico sagrado, y poniéndose de rodillas le dice: ¡ó Padre! Vuestra voz penetra hasta mi corazón, y me inunda en un torrente de consuelo: ¿yo volveré á ver á Albano? ¿Yo le volveré á ver? Bendito sea mil veces ese Dios de bondad. Pedidle pues que me lleve cuanto ántes (pág. 58).

Observamos la presentación de la ideología católica tradicional de una manera irónica, que lleva a una mal disimulada intención satírica⁴³: con esta segunda intervención del eclesiástico, caracterizado por ser un dechado de virtudes y buenas intenciones, se termina por decidir el destino trágico de la pareja:

El buen Don Teodoro nos dijo al volver del cementerio, anegado en su llanto, no hay remedio. ¡Familia desgraciada! Otra desventura os aguarda. La pobre Rufina no puedo (sic) vivir mucho. Nosotros lo veíamos. En vano trabajamos por detenerla entre nosotros; pues cada día se nos escapa como sombra que huye, como flor que se marchita (pág. 58-59).

El eclesiástico no representa de por sí un elemento negativo; por el contrario, se muestra bien intencionado. El problema es su dogma, su ideología inamovible, intransigente y caduca, que al carecer de flexibilidad y no poder amoldarse a las circunstancias, genera un efecto totalmente negativo que acelera de algún modo el cierre del relato: poco tiempo después, Rufina muere en brazos de su padre, exclamando:

No lloreis (...) en breve seré dichosa. Yo no deseo sino que me pongais al lado de mi esposo, y que vengais á cantar en nuestra fosa los cánticos sagrados. Pero después deja caer su cabeza pendiente, levanta los ojos al cielo, los vuelve á bajar sobre nosotros, y los cierra. El infame padre ya no tenía hija, y su alma angelical ya estaba en el cielo con su esposo. A la fuerza de golpe tan terrible, yo me sentía fuera de mí, y caí desmayado.

⁴³ Recordemos que en la tradición de la narrativa de ficción española cercana al siglo XVIII, lo satírico –desde la novela picaresca prototípica y la auto referencia (“Prólogo” de la edición española) a la impronta del *Quijote*– es un medio de crítica social tradicional de la literatura hispana, hecho del que evidentemente Olavide está al tanto y aprovecha para criticar a la institución reaccionaria, que una vez lo había acusado y humillado públicamente.

El infeliz Baptista murió poco despues, y yo solo miserable, fatigado de un vida que los remordimientos emponzoñan, yo vivo todavía a mi pesar. La justicia del cielo me castiga dejándome la vida; pero espero salir bien presto de un mundo tan odioso (pág. 59).

El desenlace es funesto: la amarga y arrepentida voz del incógnito representa el epílogo que trae la situación al inicio del relato B, terminando la analepsis externa que representa respecto al relato A.

2.2.3.7. Aspectos góticos y el suicidio desde la perspectiva ilustrada.

En la descripción de la escena del encuentro entre Mauricio y el Incógnito (relato A) encontramos una primera aproximación hacia lo gótico en la novela:

(...) al doblar un recodo del camino vió un edificio que le pareció una iglesia. Se acerca y observa que junto á ella había un cementerio, que se hacia distinguir por las cruces que estaban colocadas sobre las sepulturas; pero no ve ninguna seña viviente. Rodea por defuera aquel fúnebre y solitario sitio, y se aflige viéndole tan abandonado y silencioso. Ya iba á dejarle y proseguir su camino, cuando oye un suspiro que sale del interior del cementerio: detiene sus pasos, se introduce para saber de qué voz a salido tan lastimoso acento, y mira un anciano venerable, que estaba sobre una de aquellas funestas sepulturas (pág. 4).

La soledad del camino, el cementerio junto a una Iglesia, el silencio, son elementos que generan tensión a la narración. En el desarrollo de la novela se presentan otras escenas ilustrativas del goticismo⁴⁴ olavidiano, siendo esta la primera muestra.

⁴⁴ Nigel Glendinning (1994) realiza una revisión panorámica sobre el origen y significación del lo gótico en la cultura (y literatura) europea del siglo XVIII: “Las novelas góticas, las tragedias de mazmorra y la poesía sepulcral, en las que se reconcentra el gusto dieciochesco de lo funeral y lo macabro, se consideran con frecuencia fenómenos románticos o prerrománticos, que parecen responder a un cambio de sensibilidad en el siglo XVIII. Este cambio se explica de distintas maneras: ya como manifestación puramente literaria o filosófica (...), ya como fruto de la introducción de nuevos cementerios y sepulcros más individualizados, ya como producto de cierto descenso en las creencias religiosas con su correspondiente ascenso de tendencias libertarias; o ya como resultado de las modificaciones de perspectivas y fronteras de las ciencias, que trajeron consigo una revolución psicológica en el Occidente. (...) Son ellas [las obras literarias de características góticas] muchas veces las que dan lugar preferente a los temas subversivos, sean sexuales, anti-jerárquicos, anticlericales o simplemente irracionales. La visión histórica a menudo simplifica la interpretación de los fenómenos culturales” (pág. 101). El autor incluso llega mencionar directamente a Olavide: “Hay fantasmas agresivos y terroríficos hasta en el sueño del Filósofo en la Carta X de *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide.” (pág. 110). El autor francés Baculard d'Arnaud es considerado uno de los máximos exponentes de la novela gótica dieciochesca, siendo éste el mismo autor del que Olavide adapta la novela *Germenuil*, que en la edición norteamericana correspondería a *Marcelo o los peligros de la corte* (Carnero, 1995, pág. 27; Alonso Seoane, 1992 y 1995).

Una vez ocurrida la muerte de Albano y haber sido enterrados sus restos, el Incógnito comienza a sentir un trastornante sentimiento de culpa. Los remordimientos y las autoinculpaciones lo llevan a un estado desesperado de arrepentimiento, que lo hace salir de su casa en una noche de luna llena para ir al cementerio y ver la tumba de Albano. Vamos a ver como se va conformando una escena característica de la novela gótica: la noche, la oscuridad, el cementerio, la soledad, son los elementos configuradores típicos: “Mis remordimientos me decían: ayer vivía un hombre, hoy le han enterrado, y yo soy el que le ha muerto. Esta idea terrible descuadernaba mis sentidos. Me figuré que yo iba á ver la sombra errante del infeliz Albano. Algunas veces creía oírle, y que me baldonaba mi crueldad” (pág. 54).

El Incógnito trata de recurrir a su racionalidad para vencer los miedos que lo hacen imaginar: “Yo procuraba volver en mí, y llamar á mi socorro mi razón. (...) estos fantasmas (me decía) nacen de mi cerebro, turbado por sus penas; pero por mas que hacia, un secreto terror me dominaba” (pág. 54). Sin embargo, cada vez que se acerca más al cementerio aumentan las descripciones terroríficas:

Ya estaba cerca, hago un esfuerzo para introducirme en el lúgubre sitio: un silencio pavoroso reinaba en el lugar funesto: echo la vista por todas partes, y la luna mostrándome las flores y las ramas, que la amistad consagró á su memoria, me indica el amado depósito.
¡O momento terrible! ¡O espectáculo que los ojos humanos no pueden tolerar! Mi corazón me dice con lamentos redoblados: allí es donde reposa. Esta vista me conturba, me enagena. Ya mis miembros no tiemblan, sino padecen violentas convulsiones: todo se me traba: el terror me trastorna los sentidos: me parece que toco con mis pies el cuerpo del infeliz Albano, que la tierra se mueve, y yo no oso tocarla. Me figuro que se estremece, que va á abrirse, que los árboles tiemblan, y hasta que las montañas titubean: yo no puedo sufrir la idea de imágenes tan espantosas, y me siento desfallecer; pero una voz me suspende, una voz que me ha parecido salir del centro de la tierra. Yo la oigo articular: ¿á que vienes aquí, (sic) ¿no quieres dejar en paz mis cenizas? Los cabellos se me erizan, la sangre se me cuaja: caigo de rodillas, y exclamo: ¡Dios del cielo! ¡Dios justo! Vibra tus rayos contra este delincuente. Aquí espero el rigor de tu justicia: yo lo merezco. Diciendo estas palabras me postro por tierra, juntando mi frente contra el polvo, y espero que se desprenda un rayo, como si Dios debiera oír la voz de mi delirio (pág. 55).

Es en la remembranza del exacerbado sentimiento de culpa, en el extremo cargo de conciencia, que la imaginación del Incógnito altera su percepción de la realidad. Así, se llega a representar una lograda escena prototípica de la novela gótica dieciochesca y que sirve para acrecentar el efecto didáctico sobre los sentimientos de culpa, de remordimiento del personaje que se ha dejado seducir por el “vicio”, representado por la “ambición”, incrementando el efecto moralizador desplegado sobre el narratario (Mauricio) y a través de este, al lector implícito y el público lector de la época, que tenía este tipo de escenas en su imaginario decodificador, que el autor implícito (correspondiente a la ideología y finalidades del autor real en la última etapa de su vida) utiliza para lograr transmitir el mensaje portador de su ideología.

Sobre el origen y características del goticismo olavidiano, Alonso Seoane (1995) refiere que

(...) en las *Lecturas útiles y entretenidas* y en la novela que se publica en España en la época (en torno a 1800), el tipo de goticismo que se da es el que corresponde a la formulación francesa del género –siempre dentro de la que excluye el horror sobrenatural y religioso, y de obras que no son de verdadera perversidad gótica ni novela libertina– en la segunda mitad del siglo XVIII. Así ocurre con algunas de las novelas del género *sombre* de Arnaud y las que le siguen en su estilo y evolución; también, en novelas inglesas –que llegan a Francia y, en su momento, a España– que no presentan los caracteres arriba indicados, característicos de las obras capitales del género gótico (pág. 46. Las cursivas son originales).

Otro aspecto relacionado a lo gótico es el suicidio. El hecho de que no se muestra ningún tipo de reprobación hacia el hecho mismo del intento de suicidio de Albano e incluso que no haga referencia a ningún tipo de miramiento de la clase eclesiástica para enterrar en un campo santo a un joven muerto a consecuencia de un intento de suicidio, demuestra que se da una imagen ilustrada del acto suicida. Acerca de la perspectiva socio-cultural del suicidio en el Siglo de las Luces, Alvarez (1999) escribe:

Para entonces el humor espiritual de la época se había enfriado considerablemente. Durante el siglo XVIII la melancolía sobrevivió en una forma menos extrema (...) El debate sobre las bondades y perjuicios [sobre el suicidio] siguió siendo feroz, pero ahora los tradicionalistas píos tenían oponentes más duros que fulminar. Montesquieu, Voltaire, Hume (...) analizaron el tema racionalmente, con indignación controlada, y tanto hacia abajo como hacia afuera de los círculos de entendidos se fue generalizando un humanitarismo ilustrado. Después de la Reforma los edictos contra el suicidio habían pasado en bloque de la ley canónica a la civil; ahora empezaron a resultar desproporcionadamente primitivos y estúpidos. (...) La palabra clave aquí es “absurda”. Para los racionalistas del siglo XVIII era absurdo y presuntuoso inflar un trivial acto privado hasta volverlo un crimen monstruoso (págs. 223-224. El entrecomillado es original).

En la novela se asume tácitamente esta perspectiva ilustrada, ya que, en ningún momento se muestra algún tipo de prejuicio asociado al dogma tradicional de la Iglesia respecto de la decisión de Albano. Los lamentos son por las consecuencias (agonía del joven, desdicha para los familiares y el inicio de la muerte de Rufina) de dicha decisión, no por la decisión misma del joven, asociada más al apasionamiento desbocado que a la meditada reflexión filosófica. Esto nos lleva a observar los vasos comunicantes establecidos entre la narrativa de Olavide y el momento prístino del Romanticismo europeo⁴⁵ que más adelante –en el análisis de *Teresa*– trataremos con más detalle en el presente capítulo.

2.2.3.8. Apuntes finales.

En base a los aspectos estudiados a lo largo del presente análisis, se podría asumir la historia relatada por el Incógnito con un sentido moralizador de reprobación del vicio. Esto se logra en la novela a través de diversos recursos desde los de estilo, hasta la configuración de personajes, desde la estructura con cambios de niveles diegéticos y vistazos a diferentes paradigmas novelísticos, en un intento por lograr la mayor

⁴⁵ Recordemos que la publicación de la novela de Goethe *Las cuitas del joven Werther* (1774) generó una ola de suicidios en Europa. El suicidio visto a través de la literatura es un tópico clásico que a finales del siglo XVIII apuntalaba la irrupción del movimiento hegemónico de la primera parte del XIX: el Romanticismo.

verosimilitud, incrementando las posibilidades de conmover hasta en la última línea de la novela.

Respecto a la reacción de Albano al enterarse de la ruptura del lazo nupcial que lo unía a Rufina, Alonso Seoane (1995, pág. 61) indica: “El dolor moral extremo (...) trastorna la mente y el aspecto físico (...). En realidad, esos sufrimientos internos llegan a producir una real transformación física en los que los padecen, hasta volverlos irreconocibles. Es parte del extravío de la razón que producen”. La pasión desbocada del joven, que se trasluce en su aspecto físico y sus acciones, nos muestra que Olavide, a pesar de la notoria adhesión a la estética neoclásica, llega a mostrar indicios de la subjetividad contrapuesta a los factores externos contra los cuales pretende enfrentarse, es decir, el conflicto entre la búsqueda de libertad del individuo que se enfrenta al orden establecido en su entorno, en este caso, a la imposición paterna –favorecida por la tradición eclesiástica– como norma social aceptada en la sociedad y criticada en la novela. Este aspecto será desarrollado en la parte final del análisis de *Teresa*.

Podemos apreciar la instauración de un tópico recurrente en la novelas estudiadas: el hombre mayor (don Fermín), cercano a los treinta años, enamorado de la adolescente (Rufina) que tiene una relación amoroso con un joven de su misma edad (Albano). En *Teresa*, se ve algo parecido en el triángulo amoroso que surge entre don Ramiro, Teresa y Alonso, con la diferencia que la novela ambientada en Lima tiene un final feliz para la joven pareja. El triángulo amoroso, como se estableció líneas atrás, es un tópico de recurrencia notoria en el teatro neoclásico y en la literatura de la época en general. Este tópico estaría relacionado con la representación de los conflictos sociales de la época: la sociedad inamovible propia del antiguo régimen va a ceder ante el individualismo propio de la sociedad europea del Romanticismo. Tanto en esta novela como las dos que serán analizadas a continuación (*Paulina* y *Teresa*) muestran esta

problemática por medio del tema del matrimonio entre un hombre de clase social elevada y una joven sin recursos económicos.

Esta novela, por la adecuada conjugación de diversidad de registros tanto a nivel temático como de recursos narrativos, es sin lugar a dudas una de las más logradas de Olavide. Si bien su ritmo a veces un tanto lento y la exageración en el patetismo expresivo del narrador en primera persona, así como las abundantes escenas inverosímiles y la recarga de hechos fortuitos, pueden generar, por momentos, una lectura algo pesada para el público contemporáneo. Sin embargo, debemos recordar que esta novela iba dirigida al gran público de la época. Es seguro que Olavide –hombre de su tiempo, lector infatigable y atento a la actualidad– haya tomado en consideración las posibilidades que se abrían ante él y la viabilidad de sus proyectos ideológicos cultivando este tipo de narrativa y evidentemente trata de establecer rasgos, características, que obedecen a las convenciones literarias de la época, de las cuales esta novela representa una decorosa muestra.

2.3. La novela sentimental, la novela pedagógica y el costumbrismo olavidiano en *Paulina o el amor desinteresado*.

“Paulina presenta el caso de un amor noble y desinteresado de una plebeya por un marqués enamorado pero sugestionable y sujeto a vanos cálculos y miramientos de clase social. Ella cuidando cautelosamente su virtud y señorío, consigue al fin, en premio a su generosidad de corazón, ser desposada por el marqués”.

Estuardo Núñez.

2.3.1. Argumento.

La novela inicia con la escena de una niña abandonada cerca a una iglesia, encontrada y adoptada por una viuda (doña Clara) de humilde condición. La niña es nombrada Paulina, quien es formada en valores morales y religiosos. Paulina es criada en una ciudad. El autor hace la salvedad de que ella se mueve en un círculo cerrado de

personas, haciendo una equivalencia con una crianza en el campo, sin contaminación del vicio preponderante en la urbe. Ante la muerte de su madre adoptiva, queda como tutora de Paulina una solterona de sólidos valores morales llamada Tomasa, amiga de doña Clara. Paulina ya es una adolescente.

Luego de algunos años, aparecen dos personajes claves en el desarrollo de la novela: Felipa, mujer del pintor que es maestro de Paulina y, sobre todo, el Marqués de San Leandro. La primera es una mujer acostumbrada al vicio de la ciudad y el otro es un noble formado en los valores de la virtud. Estos personajes tienen un mismo origen: la ciudad, pero uno (Felipa) representa el lado corrupto y el otro (el Marqués), que es notoria excepción en las novelas analizadas, es un noble con una formación moral no corrompida por la ciudad, al menos no lo suficiente para dejar de apreciar la virtud.

El Marqués de San Leandro (aproximadamente 25 años) se enamora de la inocencia y encanto de Paulina (17 años). Felipa se da cuenta de la oportunidad y trata de sacar provecho. Ante la muerte del maestro de Paulina (el pintor Cano) y la ausencia de Tomasa, que estaba de viaje acompañando a una amiga que había enviudado recientemente, Felipa, que se ha dado cuenta del amor del Marqués hacia Paulina, acuerda con este recibir apoyo económico sin que la joven se entere. Felipa le refiere a Paulina haber sido beneficiada con una herencia, mudándose a una localidad (Aranjuez) cercana a Madrid, en una casa muy elegante, donde Paulina empieza a refinarse al recibir clases de danza y canto. El Marqués había tenido que ir a servir a su regimiento. Varios meses después, al volver, el Marqués lleva a Paulina y Felipa al teatro, donde Paulina se encuentra con Tomasa quien la reprende por su nuevo estado, haciendo que se percate, en una conversación posterior, de la mala influencia que ha significado Felipa, ya que ante los ojos de todo Madrid, Paulina es la amante del Marqués de San Leandro. Paulina decide alejarse de Felipa, quien la había

incomunicado con Tomasa al interceptar su correspondencia, decidiéndose a seguir los consejos de su tutora. Tomasa los somete a un régimen de visitas vigiladas.

Por causas ajenas a la voluntad del Marqués –lograr obtener los mayorazgos hereditarios de una antigua familia noble de la que descendía–, se ve obligado a dejar a Paulina, pasando luego por un momento muy difícil, cuando un poderoso pariente, que era Ministro y que lo estaba apoyando en el litigio por la obtención de la herencia, cae ante las acusaciones de sus enemigos. Poco antes del final, todo se arregla, el Ministro vuelve al poder y el joven Marqués se ve libre de la obligación de casarse con la heredera de una poderosa familia al obtener, por fin, la herencia que le correspondía, quedando así en libertad para poder casarse con Paulina. La novela termina con la boda entre Paulina y el Marqués.

2.3.2. Notas sobre la adaptación.

En primer lugar, revisaremos algunos datos sobre la publicación. Esta novela según Ferreras (1973, pág. 180) fue la octava novela en ser publicada (incluida en el tercer tomo de *Lecturas útiles y entretenidas* junto a *La huérfana*, que vendría a ser la séptima de la colección). Según Alonso Seoane (1991, pág. 199) esta novela fue la novena de las publicadas en la edición española es decir, según los datos bibliográficos acerca de esa edición presentados en el primer capítulo de esta investigación, puedo afirmar que esta novela se publicó por vez primera en 1800, en la primera de las tres entregas de *Lecturas útiles y entretenidas*.

En cuanto a la edición norteamericana –referencia bibliográfica base de la presente investigación– Núñez (1987) refiere así el hallazgo de la novela “Indagando en el valioso repositorio de la Universidad de Brown (la biblioteca John Carter) en Providence, obtuvimos la evidencia de otra novela titulada *Paulina o el amor*

desinteresado (también en dos volúmenes [al igual que *El Incógnito*])” (pág. XXXV), edición que, como ya he referido, data de 1828.

Sobre la calidad de texto adaptado que tiene esta novela tenemos informes a cargo de Guillermo Carnero (1995, pág. 27): “(...) puede señalarse la fuente de tres de dichas novelas (...): *Paulina o el amor desinteresado*, de *Ernestine* de Mme. Riccoboni”; y de María José Alonso Seoane (1995, pág.45): “Entre [las novelas incluidas en la colección *Lecturas útiles y entretenidas* tenemos la adaptación de] (...) obras como *Ernestine* de Mme. Riccoboni (1765; 2ª ed., 1790, sin variantes)⁴⁶”. El crítico español se refiere directamente a la edición norteamericana, característica por sus títulos disyuntivos; mientras la investigadora Alonso Seoane hace referencia al corpus de *Lecturas útiles y entretenidas*, es decir la edición española, probablemente, edición princeps. Esto me permite afirmar que es indiscutible la calidad de adaptado del texto narrativo estudiado.

Esta novela adaptada es una de las seis novelas publicadas en la reedición, es la decir, la edición norteamericana de 1828, siendo incluso publicada en dos volúmenes, a pesar de no ser tan extensa como *El Incógnito*, la otra novela dividida en dos partes para efectos de su publicación.

Alonso Seoane (1991) publicó un estudio acerca de la calidad de adaptada de esta novela de Olavide, indicando el título completo de la original: “Histoire d'Ernestine, ou les Malheurs d'une jeune orphine⁴⁷” (pág. 200), dándonos a su vez

⁴⁶ Respecto a las novelas adaptadas por Olavide se puede tener mayores referencias acerca de su adaptación en los siguientes artículos de María José Alonso Seoane: “Los autores de tres novelas de Olavide”, en AAVV., *IV Jornadas de Andalucía y América, II*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985. pp. 1-22; y “Olavide, adaptador de novelas: una versión desconocida de “Germenuil”, de Baculard d'Arnaud”. En: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989/coord. Por Antonio Vilanova, Vol. 2, 1992, ISBN 84-7665-859-1, págs. 1157-1166. Edición digitalizada en: 15 de setiembre de 2008 23:51 h <http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_026.pdf>

⁴⁷ Alonso (1991) también refiere la popularidad que tuvo en su momento la novela *Ernestine*: “En Francia, el éxito de *Ernestine* había sido grande; se la suele citar entre las dos o tres más conocidas y

referencias del desarrollo argumental: “La novela cuenta la historia de los amores de una joven huérfana y un caballero, que se debate entre sus obligaciones familiares y sociales y su deseo de casarse con ella. Cuando ha decidido dejarla, todo se arregla felizmente” (pág. 200) y un comentario acerca de la afinidad de las dos novelas (*Ernestine* y *Paulina*): “*El amor desinteresado* (...), sigue prácticamente con la misma extensión, sentido y disposición de los asuntos a su original francés. (...) Se mantiene (...) el final feliz con casamiento en definitiva desigual (sin anagnórisis que proporcione ennoblecimientos de última hora)” (págs. 201-202). También hace referencia, por medio de la lectura intertextual entre *Ernestine* y *Paulina*, a pequeños cambios argumentales y aspectos de la adaptación asociados a la vida del autor y la perspectiva hacia el público hispano al que se destinaba tal adaptación:

(...) aparecen referencias a aspectos como el honor, inexistentes en el texto francés; (...) deben considerarse más que en el marco de una adaptación primaria a las costumbres españolas, en el de la adaptación – en un segundo nivel– a las convenciones del género literario de este tipo de novelas en España, ya de la ficción literaria en general. En este campo, se aprecia, en la adaptación de Olavide, mayor divergencia o autonomía entre la intención del traductor y la del autor original. En este tipo de proceso de adaptación –no tanto a las costumbres de la vida real, como a las expectativas literarias de los españoles–, pienso que deben incluirse elementos como lo referente al dinero y los intereses materiales, en los que se realizan adaptaciones menores (pág. 205).

Como vemos, en opinión de Alonso Seoane, el proceso de adaptación de Olavide fluctúa entre dos aspectos: la adaptación (asociada a la naturalización) a nivel geográfico, costumbristas, etc.; y la adaptación a las “convenciones” de recepción de textos narrativos de ficción por parte del público lector español de la época.

Por otro lado, aparentemente el modelo en el que se basa la novela *Ernestine* es la novela *Pamela o la virtud recompensada* (1740) de Samuel Richardson, publicada en cuatro volúmenes como era habitual en la época para abaratar los costos, facilitando

logradas de la autora, se citan frases elogiosas de La Harpe y otros. Hasta es objeto de anécdotas: María Antonieta se entretenía leyendo un ejemplar encuadernado como *libro de horas* mientras asistía a los largos oficios religiosos” (pág. 200. Las cursivas son originales).

tanto la adquisición como la lectura de las obras narrativas por parte del público lector.

Esta novela epistolar se convirtió en uno de los principales paradigmas de la novela sentimental, siendo un *best-seller* en la época, lo que le aseguró su difusión por toda Europa mediante traducciones y adaptaciones como la novela *Ernestine* (1765) publicada un cuarto de siglo después que el patrón anglosajón.

Pamela o la virtud recompensada es protagonizada por “un miembro de la clase que entonces empezaba a saber leer y que llegaría a formar una buena parte del público de la narrativa: una criada” (Riquer y Valverde, 1994, pág. 426). La finalidad moralizadora es referida por el autor implícito configurado por Richardson que en el subtítulo define el texto presentado como: “una serie de cartas familiares de una bella y joven damisela a sus padres. Publicada ahora para cultivar los principios de la virtud y la religión en las mentes de la juventud de ambos sexos” (Riquer y Valverde, pág. 426).

Aparte de ser el molde arquetípico del título disyuntivo –incluso en la segunda parte del título de la novela de Olavide: “*el amor desinteresado*”, parece ser incluso una evidente paráfrasis– también se aprecian componentes argumentales equivalentes: la trama de la novela versa sobre una muchacha sencilla (Pamela) pretendida por un acaudalado joven que trata de seducirla, subestimando a la muchacha por su humilde condición. Al oponer resistencia, apoyándose en sus inquebrantables valores morales, ella llega a obtener “una proposición auténtica de matrimonio por parte del fallido galanteador” (Riquer y Valverde, 1968, pág. 417).

La novela de Richardson causó gran revuelo e incluso generó, aparte de epígonos, muchas críticas, siendo incluso satirizada por otro gran novelista de la Inglaterra dieciochesca: Henry Fielding en su novela *Joseph Andrews* (1742) (Riquer y Valverde, 1968). El destacado investigador de la novela española dieciochesca Joaquín

Álvarez Barrientos (1983) escribe sobre la trascendencia en el ámbito de la Europa continental de la publicación de *Pamela o la virtud recompensada*:

La distinta forma de entender el género [novela] encuentra, a mediados de siglo, en Inglaterra, los que serán paradigmas a imitar. Cuando, en 1740, Richardson publica *Pamela* establece la línea sentimental, epistolar, moralizante y burguesa que secundará gran parte de los escritores del siglo (...) escritos como éste asentarán el género costumbrista y sostendrán durante mucho tiempo la novela moral y educativa. La verdad irá unida a la moral y, por consiguiente, a la defensa de la rectitud virtuosa. (...) la verosimilitud (...), la moral y la utilidad, están implicados en un problema más amplio, el del realismo o la visión de la vida. En expresión de la época, la «pintura de la realidad» (págs. 9-10. La cursiva y el entrecomillado son originales).

La novela de Olavide se inscribe dentro del prototipo impuesto a través de la novela original (*Pamela o la virtud recompensada* de Samuel Richardson), la adaptada del original (*Ernestine* de Mme. Riccoboni), llegando a la novela adaptada de la adaptada (*Paulina o el amor desinteresado* de Olavide) en un proceso equivalente al caso de *El Incógnito* anteriormente reseñado⁴⁸. A partir de las constantes referencias a la exitosa naturalización –con tendencia hacia lo realista-costumbrista– señalada por Alonso (1991) y Sebold (1995), parece ser que el nivel de adaptación del texto es de alta calidad.

2.3.3. Análisis de *Paulina o el amor desinteresado*.

2.3.3.1. Aspectos formales y determinación de núcleos narrativos.

Desde el inicio del relato podemos notar la calidad del narrador típicamente heterodiegético, al ser un extraño al “universo diegético en cuestión” (Reis y Lopes,

⁴⁸ Otra novela publicada en España contemporánea a *Paulina* y que muestra evidente influencia de este modelo de novela sentimental es *La Leandra* (subtitulada: *Novela original que comprehende muchas*) de Antonio Valladares de Sotomayor. La publicación de *La Leandra* inició en 1797, viéndose interrumpida en 1807 tras la aparición del noveno volumen de la obra que así, quedó inconclusa (García Garrosa, 1995). La publicación de los volúmenes de *La Leandra* es prácticamente simultánea a la edición española de las novelas de Olavide, lo que indica el interés de Olavide por seguir modelos en boga que aseguren el éxito de la novela que transmitiría su ideología y a la vez, que no se trataba de un esfuerzo aislado del peruano, sino que se inserta en un contexto literario en el cual la novela comenzaba a ser cultivada con fruición al haber observado los autores las posibilidades de llegar al gran público lector por medio de ellas.

1995, pág. 160) y que se mueve en el nivel narrativo extradiegético.

Esta característica inicial nos demuestra un acercamiento a la perspectiva realista, indicada por Sebold (1995) y asociable al costumbrismo⁴⁹ que aparece como rasgo configurador en la presente novela.

Resulta interesante comprobar que a diferencia de la novela anterior (*El Incógnito*) donde la presencia de un narrador extremadamente intrusivo por su calidad de intradiegtico-homodiegtico logra ciertos efectos en el lector, en la novela que comenzamos a revisar, se note relativamente la “polaridad” a ese narrador: el heterodiegtico, situado en el nivel extradiegético.

Podemos apreciar que la novelística de Olavide se mueve no sólo en un amplio espectro de paradigmas a nivel temático, sino que demuestra eso también en la variedad de su técnica narrativa.

Al igual que en las otras novelas estudiadas, en esta novela encontramos varios núcleos narrativos determinantes en el decurso de la narración.

El primer núcleo es el que da inicio a la acción en sí misma: doña Clara encuentra a una recién nacida y decide adoptarla, obteniendo la autorización de las autoridades. Se da inicio así a la historia de Paulina, muchacha que se convierte en la protagonista de la novela.

El segundo núcleo es la muerte de la protectora (doña Clara). Al enfermar doña Clara de una “fiebre maligna” y morir a los cinco días, Tomasa se queda a cargo de Paulina, quien había cumplido trece años. Esta muerte repentina podría considerarse el segundo hecho fortuito clave en el desarrollo argumental ya que a partir de aquí Paulina

⁴⁹ Se debe entender “costumbrismo” como la tendencia a describir la idiosincrasia de determinada sociedad a través de la literatura. No se debe confundir con el primer movimiento literario del periodo republicano del Perú que llega desde la España decimonónica principalmente bajo el influjo de Felipe Pardo y Aliaga. De esa categoría de “costumbrismo” como movimiento literario y su trascendencia en el ámbito peruano, trataremos ya en el tercer capítulo del presente trabajo.

comenzará otra etapa en su vida: Tomasa es nombrada albacea y tutora de Paulina, quien dispuso de los bienes de la difunta a favor de la joven. El pintor Cano, hermano de Tomasa, empezó a confiarle trabajos delicados a su discípula y así Paulina obtuvo una fuente de ingresos.

Se realiza entonces una elipsis explícita: “Paulina paso de esta manera cuatro años, sin que nada turbase la tranquila uniformidad de su vida; pero ya era un prodigio su arte” (pág. 64). Así llegamos al tercer núcleo del relato: el encuentro entre Paulina y el Marqués de San Leandro. Cano le encarga a Paulina la restauración del retrato de un caballero y estaba trabajando en el estudio de su maestro cuando llega el dueño del retrato, con un traje distinguido, que en nada llamó la atención de Paulina, que en su naturalidad se preocupó más por tomar al modelo del retrato en vivo para hacer mejor su trabajo: “Embebida en este exámen, no se da tiempo para hablarle. Apenas le baja la cabeza, le hace con la mano señal de que se siente, y él obedece sin hablarla tampoco. Entónces Paulina fija los ojos sobre él, los vuelve después á la pintura, toma el pincel, y paseando la vista alternativamente sobre el caballero y la pintura, trabaja largo tiempo” (págs. 64-65). El caballero, a quien divirtió mucho este recibimiento tan casual, era el Marqués de San Leandro, que habia ido a recoger el retrato para llevárselo a su hermana. Terminada la tarea y cuando el Marqués le iba a dirigir la palabra, llega Cano e interrumpe el momento. El Marqués finge estar descontento con el retrato para tener una excusa de estar más tiempo allí y apreciar más la belleza y encanto de personalidad de Paulina. Al no poder demostrar una razón válida para su disconformidad, pidió un replica del retrato para poder regresar otro día por esta. Se entabla entonces la relación afectiva entre Paulina y el Marqués, relación que permitirá desarrollar la trama sentimental en esta novela.

A causa de que Cano padecía de una enfermedad terminal, su esposa Felipa permanecía más en la casa, dándose cuenta del amor que sentía el Marqués por Paulina y cayendo en cuenta de los beneficios que esta situación podría traerle. La mujer del pintor cambia su actitud hacia Paulina, a la que trataba de ganar su confianza, lo mismo que la del Marqués.

Llega la agonía de Cano justo cuando Tomasa estaba de viaje consolando a una amiga que había quedado viuda. Arribamos al cuarto núcleo que representa un nuevo momento clave: muere Cano y Felipa aprovecha la ausencia de Tomasa para mal aconsejar a Paulina, acerca de su relación con el Marqués, quien debía partir a su vez con su regimiento. El narrador refiere la buena formación del noble al preocuparse del bienestar de la joven ante su inminente partida, tomando, a pesar de desconfiar un poco de ella, como intermediaria a Felipa, para asegurar su apoyo económico en caso Cano falleciera.

El Marqués se llega a despedir por medio de una carta acompañada del retrato que Paulina había retocado. Ante la enternecedora carta, Paulina siente una emoción nunca antes experimentada y trata de exteriorizarla realizando un nuevo retrato del Marqués, pero de memoria. La muerte de Cano interrumpe su quehacer. Felipa, por no pasar las inconveniencias del luto, alquila una casa en Aranjuez con el dinero dejado por el Marqués, haciéndole creer a Paulina que ha recibido una herencia de un familiar lejano. Al mismo tiempo, Felipa contrató una criada y maestros de danza y canto, lecciones a las que Paulina ponía mucho empeño pensando en agradar al Marqués a su retorno: “La memoria del Marqués animaba su corazón sin turbarlo. Gozaba de la dulzura del sentimiento, sin amargarla con la fuerza de la pasión. Deseaba ver al Marqués, pero sujeta siempre á la razón, este deseo no era impaciente, ni le producía movimientos penosos. Así nada alteraba su felicidad” (pág. 69).

El narrador maneja a sus personajes: la descripción aparentemente desfavorable de Felipa, es ahora favorable, ya que gracias a su influencia, Paulina adquiere “mundo”, pero no llega a la contaminación de valores de la ciudad, sólo el necesario para poder diferenciar entre el bien y el mal.

El quinto núcleo se da con el reencuentro entre Tomasa y Paulina. Consecuencia de este quinto hecho fortuito, vemos la posibilidad de que Paulina vuelva a la influencia positiva de Tomasa, la personaje guía⁵⁰.

Un sexto núcleo genera un momento de gran tensión poco antes del final: “Tomasa que quería distraerla de sus penas la contó, que una parienta suya, que vivía en Ocaña, casaba á una hija suya con un hombre muy rico, que la había convidado para la boda, y la pidió que viniera con ella” (pág. 87). Al partir, Paulina le encarga a doña Ángela que le reenvíe las cartas que lleguen del Marqués. Sin embargo, pasa mucho tiempo sin recibir noticia alguna de él. Se termina de establecer la trascendencia del hecho fortuito con la llegada rezagada a las celebraciones de un caballero de Madrid que había sido invitado a la boda: “(...) como se le daban quejas de que llegase tan tarde, respondió: ¡pues qué! ¿No ha llegado hasta aquí la novedad? ¿Se ignora aquí todavía, que el Ministro ha sido depuesto, y está en prisión con otros muchos, y que su sobrino el Marqués de San Leandro ha sido desterrado?” (pág. 87).

Una vez que Paulina y el Marqués se encuentran, y apenas entablada la conversación entre ambos, el sétimo –y definitivo– núcleo determina un completo cambio de las circunstancias:

El [el Marqués] iba a continuar; pero se oye un grande rumor en la antesala: era Don Lázaro que venia entre los criados, que lo traían en peso, y entró gritando: ¡Albricias! ¡albricias! Señor, todo es felicidad, vuestro pariente el Ministro se ha justificado. Ya está otra vez en su empleo, y sus acusadores en prisión. Ayer vuestro pleito se ha visto, y

⁵⁰ En los siguientes apartados correspondientes al análisis de *Paulina* definiremos el concepto de “personaje guía”.

vos le habéis ganado con costas. Yo estaba loco de gozo, y no he querido que otro os diese tan buenas noticias (pág. 89).

Este *deus ex machina* permite el desembarazo de todas las dificultades y el triunfo del amor verdadero, tópico recurrente en la novela de la época. Así, llega el final de la novela: “(...) poco tiempo despues se unió con el vínculo sagrado á su amada Paulina. ¿Quién puede describir la felicidad de amantes tan nobles, tan honestos y desinteresados? Tomasa y doña Ángela fueron sus amigas inseparables, y este matrimonio feliz se vió multiplicar en muchos y amables hijos” (pág. 89). Como se puede observar, el final se muestra convencional.

2.3.3.2. La descripción de las costumbres y el autobiografismo: el realismo intuido.

La novela comienza con un párrafo, que según Sebold (1995, pág. 182) “casi parece (...) una novela madrileña de Galdós”:

Una noche de invierno, que Doña Clara de Póstigo volvía á recogerse á su casa, despues de haber hecho oración en Atocha, oyó cerca de la puerta de las Delicias los gritos de una criatura, y pasando por delante de ella vió en efecto una niña, que parecia de muy poco tiempo, y que lloraba sin consuelo. Se le acercó para acariciarla, y viéndola pasada de frío y sola, se compadeció. Volvió los ojos á todas partes por si veía alguna persona que la buscara, y no vió nadie (pág. 61).

Doña Clara entrega a las autoridades a la niña, haciéndose las pesquisas para ubicar a la madre, pero al no haber noticias, y pretender el Alcalde llevar a la niña a la casa de huérfanos, doña Clara expresa: “yo soy una pobre viuda de un teniente coronel, no tengo mas renta que viudedad, que apenas me basta para vivir con escasez. Pero el cielo me ha enviado esta criatura; pues haciéndome pasar junto á ella en el momento de su desamparo, me indica que me la destina, y que su providencia me la encarga” (pág.61). Doña Clara se muestra como una mujer virtuosa y sensible, encargándose de la crianza y educación de la niña.

Notamos aquí una referencia a la situación social de la época: el recién nacido abandonado cerca a una Iglesia y criado por la persona que lo halló⁵¹. Se logra por medio de esta referencia la empatía del lector, apelando a una lectura “sensible”, en parte por la referencia a la realidad citadina de Madrid, que en la época crítica en que se encontraba, probablemente presenciaba casos semejantes de manera frecuente⁵².

La noble señora le pone el nombre de Paulina “(...) porque la encontró el día de aquel Santo, y en breve tiempo la quiso como si fuera su propia madre” (pág. 62). Aquí vemos otra referencia a la idiosincrasia española en la asignación de los nombres a los niños de acuerdo al onomástico del santo que aparecía en el calendario, lo que nos sigue acercando al costumbrismo presente a lo largo de toda la novela.

Sebold (1995) escribe: “Veamos algunas muestras más de la realidad cotidiana *observada* por Olavide y trasladada a sus novelas. Parece de Clavijo o Cadalso el siguiente toque costumbrista sobre una esposa frívola, en *El amor desinteresado*” (págs. 182-183. Las cursivas son originales). Sebold se refiere a la descripción de las actividades regulares de la esposa del pintor actividades regulares: “Felipa iba á la comedia, al prado, no perdía paseo, volvía muy tarde” (pág. 64).

Alonso (1991) anota sobre los rasgos de costumbrismo que encontramos en la adaptación de Olavide:

Otras alteraciones [respecto a la novela original *Ernestine*] reflejan animadamente las costumbres españolas, tan conocidas de Olavide. Se reconocen en ellas los recuerdos de España y de su propia vida; aquellos a los que con más agrado podía dar vueltas su memoria. Así, y al hilo de

⁵¹ También el aspecto biográfico es importante desde el punto de vista del nivel de adaptación: Olavide mismo tuvo a su cargo la dirección del Real Hospicio, labor que cumplió en 1766 con gran éxito y que le sirvió de antecedente para ser designado luego Intendente de Andalucía, Asistente de Sevilla y Director de las “Nuevas Colonias” que iban a crearse en la Sierra Morena (1767) (Defourneaux, 1965, págs. 65-73). Su labor en el Hospicio lo hizo entrar en contacto directo con la capa más pobre de la sociedad española.

⁵² Recordemos que el Motín de Esquilache (marzo de 1766) que determinó la expulsión de la Compañía de Jesús, muestra el malestar social de la época en que Olavide empieza su meteórica carrera pública bajo el amparo de los poderosos funcionarios del despotismo ilustrado de Carlos III: Campomanes y Aranda. (Defourneaux, 1965, págs. 56-65).

la temática de la novela, está lo referente al mundo del teatro y diversiones (...) Ese mundo del teatro, sobre cuyo interés para Olavide está de más hablar, se siente vivo en el texto español: las costumbres de la viuda del pintor, ociosas y ligeras, dan pie a la correspondiente adaptación a la vida de Madrid. (...)

En otro momento del texto, Olavide recuerda, quizá, una escena taurina que todavía hoy podría verse. (...) Cuando el hombre de confianza del Marqués viene a decirle, eufórico, que su proceso se ha resuelto favorablemente⁵³ (págs. 203-204).

Un detalle más que podemos mencionar es que ante el episodio de la caída intempestiva del Ministro, familiar del Marqués de San Leandro, podemos entrever una reminiscencia a la sorpresiva caída del mismo Olavide (Defourneaux, 1965), que había afectado a las personas de su entorno, y que apuntala el autobiografismo como medio de adaptación utilizado por Olavide, lo que a su vez incrementa el realismo de la novela. Así, siguiendo la huella de la inserción autobiográfica señalada por Sebold (1995), en el increíble cambio de circunstancias que antecede al final de la novela⁵⁴, tal vez estamos ante la sublimación de los deseos del autor, que ante su intempestiva caída en las garras de la Inquisición y el carácter de aislamiento en el que estuvo encarcelado durante varios meses –como era común en los procesos inquisitoriales– de seguro tenía la soterrada esperanza de salir libre en cualquier momento por la influencia de sus poderosos amigos y protectores (Aranda y Campomanes), e incluso logrando ser encarcelados sus ocultos acusadores. Lo que no sucedió en la realidad, Olavide lo hace transcurrir en la ficción.

Puedo concluir que la descripción de las costumbres logra dar matices de realismo. Este apego al realismo –según sostiene Sebold (1995)– se debe a las diversas fuentes filosóficas dieciochescas que influyen a Olavide y que ya mencionamos en el primer capítulo de esta investigación. El propósito expreso de Olavide (en el “Prólogo”

⁵³ La autora se refiere a que los demás sirvientes traían a Don Lázaro en hombros, fragmento reproducido líneas arriba.

⁵⁴ Casi comunes en la agitada vida política de entonces, donde las intrigas, caídas y reivindicaciones sucesivas eran la muestra de la inestabilidad de las directrices del alto mando del Estado español durante el periodo más crítico de las reformas borbónicas.

a la edición española) de estas inclusiones es lograr la “naturalización” entendido como el factor asociado a la contextualización hispana, es decir, la “nacionalización” en el proceso de adaptación de la obra original (*Ernestine*).

2.3.3.3. Religiosidad ilustrada y virtud en la urbe.

Paulina es educada de manera sencilla, dados los escasos recursos económicos de que disponía doña Clara, quien: “la había acostumbrado á la virtud, y á temer y amar á Dios, á estimar la honestidad, á mirar el honor como la ley suprema, y la conciencia como el mas respetable soberano” (pág. 62). Esta referencia a “Dios” es algo que demuestra el pensamiento de Olavide desde el punto de vista de la religiosidad ilustrada, no la clásica de la Iglesia tradicional, como veremos en el subsiguiente capítulo y que hace notar Alonso Seoane (1991, pág. 204): “En el lado opuesto [al costumbrismo], pero no menos olavidiano, nos encontramos con manifestaciones de piedad que no tienen correspondencia en el original francés”. Se nos muestra una preferencia por la educación en valores, por ser esta la educación que forma al hombre natural y lo hace virtuoso, pero sin dejar de mencionar a “Dios”, no desde un punto de vista religioso tradicional, sino del cristianismo ilustrado, esto se evidencia en que no se mencione en ningún momento la influencia de la Iglesia en la formación de la niña.

A la par de esta formación moral, la niña se convierte en una bella adolescente, tanto en su físico: “Cuando llegó á la edad de doce años, ya era una muchacha hermosa. Su talle era fino y delicado, sus ojo negros despedían centellas, sus cabellos copiosos eran rizados, sus dientes eran blancos, limpios y puestos con un orden admirable” (pág.62); como de atrayente personalidad: “(...) un espíritu natural, vivo, chistoso y sensible, habian hecho de ella un sugeto precioso, que inspiraba cariño á cuantos la veian” (pág. 62). Al igual que en *El Incógnito* (Rufina) y *Teresa* (Teresa) se caracteriza a una bella joven, criada con naturalidad y ajena al “vicio”. Es evidente que la novela

instaura un ideal de formación tanto de moral como física que linda con la perfección a partir de una adecuada crianza cimentada en la “virtud”: la mujer será noble y hermosa si es criada en forma virtuosa.

A palabras del propio narrador, que se mantiene uniforme a través de toda la narración, Paulina crece conservando “largo tiempo la feliz y tranquila ignorancia, que no conoce los vicios, y que aleja la triste desconfianza” (pág. 62). A pesar de crecer en la ciudad, Paulina se mantiene alejada del “vicio” ya que

(...) vivía retirada sin tratar mas que con un corto número de amigos, tan virtuosos y retirados como ella, Paulina no pudo estender sus ideas, ni adquirir ninguna experiencia del mundo. (...) Paulina inocente y buena, no sabía que era posible ser mala; juzgaba por su corazón que eran buenos, y se había figurado que los hombres no habían nacido mas que para servir a Dios, para amarse uno á otros, y socorrerse mutuamente (pág. 62).

Se construye un ámbito libre de la influencia negativa de la urbe dentro de la misma urbe, demostrando, en parte, una nueva faceta de la dicotomía virtud/vicio: Olavide demuestra que la contradicción más que espacial es ideológica, ya que dentro de la ciudad se puede hallar personas no influenciadas con la corrupción que traen la molice y el placer, individuos que por tener una vida tranquila y falta de ambiciones, no llegan a perder sus valores y sobre todo, su sensibilidad que los hace capaces de vivir alejados del “vicio” endémico de la urbe representada en las novelas.

Una vez nombrada tutora de Paulina, Tomasa la lleva a vivir con Cano y Felipa para que la joven pueda trabajar en el taller del pintor. Felipa, a diferencia de Tomasa, no demostraba ningún tipo de sensibilidad, más bien la frivolidad y el egoísmo la dominaban. La etopeya de Felipa la describe como una mujer caracterizada por

Su carácter (...) frívolo, ligero, que no se ocupaba de nadie, ni pensaba mas que en divertirse (...) ya tenía mas de treinta años, y con todo no tenía otro pensamiento que el de los pasatiempos y diversiones. Avara y de corto talento, ni tenía valor de gastar para procurarse placeres, ni sabía privarse de ellos, y para satisfacer sus deseos se acompañaba con mugeres, cuya reputación no estaba intacta (págs. 63-64).

Felipa y Tomasa representan una perspectiva distinta de la población urbana: Felipa apegada a la molicie y las apariencias, y Tomasa, quien “no era hermosa, y era pobre; pero su buen natural, su honestidad, y su dulzura la hacían estimar de todo el mundo” (pág. 62).

Así vemos el establecimiento de un tópico que se ve en las novelas cortas de Olavide: describir y alabar las excelencias de la virtud y proponer un modelo de comportamiento, en este caso, a las jóvenes virtuosas, lográndose un panegírico de la virtud que aparece siempre en oposición al vicio, junto a una enseñanza moral “ilustrada”.

Pasan cuatro años, en los cuales, por sus caracteres opuestos, Paulina y Felipa apenas se tratan, mientras que Paulina se perfecciona en la pintura. Por causa de la enfermedad de su maestro, comenzó a hacerse conocida al reemplazarlo repetidas ocasiones. Paulina ya tenía diecisiete años y aún conservaba la inocencia bajo la cual doña Clara la había educado.

Una vez producido en el encuentro entre Paulina y el Marqués, tras la partida del mismo, el pintor le dice a su discípula que el Marqués “era un señor muy distinguido y de mucho crédito en la corte, y ella con su natural candor le respondió: será lo que quisiere; pero es muy terco, y se mete á disputar sobre lo que no entiende” (pág. 66). Revisemos la caracterización que se hace del Marqués de San Leandro, coprotagonista de la novela:

El acaso había presentado á los ojos de Paulina uno de los jóvenes más amables de Madrid. Su presencia era muy agradable, y su nacimiento distinguido. Descendía de una antigua y noble familia; pero no era rica. Sus padres no le habían dejado mas bienes que las esperanzas de un pleito que sus abuelos seguían después de muchos años, y que estaba para terminarse. Su pretensión era que se le declarase heredero de una casa ilustre, que poseía cuantiosos mayorazgos, y si ganaba el pleito debía ser un hombre poderoso. Un pariente suyo, que lo quería mucho, era entonces Ministro, y como lo conocía y le estimaba, tenía mucho influjo

con él. Así se veía rodeado de lisonjeros, y gozaba de todas las distinciones que procura una alta protección en la corte; pero su buen corazón no abusaba. Modesto por carácter, ni la lisonja lo adulaba, ni la prosperidad lo pervertía. Era generoso por (sic) gusto, y huía de la ostentación. Su alma noble y delicada no estimaba su crédito sino podía hacer servicios y no deseaba riquezas sino para socorrer a los infelices (pág. 65-66).

Este condicionamiento hacia el personaje presentado en la parte inicial del discurso es clave en la tensión que se presenta en el nudo de la novela: los sentimientos sinceros del Marqués hacia Paulina, y, por otro lado, los intereses de éste por ganar el título, agradeciendo así el apoyo de su poderoso pariente y asegurando su futuro. Se caracteriza al joven noble como un filántropo, un ciudadano modesto “por carácter”, un caso *sui generis* en las novelas de Olavide de integrante de la nobleza que no presenta la corrupción que configura el “vicio” característico de la urbe.

Sorprende tanto esta caracterización que hace pensar en el conocido aforismo: “la excepción confirma la regla”. Esta “excepción a la regla” podría tomarse como un toma de conciencia de lo propuesto líneas atrás en este apartado: una nueva vista hacia dicotomía virtud/vicio⁵⁵ que demuestra la versatilidad de perspectivas que adquiere la narrativa de Olavide, al demostrar que la contraposición más que espacial es ideológica: dentro de la ciudad se puede hallar “espacios no contaminados” con la molicie y el placer, grupos de personas alejadas del “vicio”, por poseer una predisposición natural hacia la virtud, ya que su sensibilidad los hace capaces de vivir aislados de la corrupción típica de la ciudad.

El Marqués empieza una serie de visitas matutinas con el pretexto de servir de modelo y supervisar el avance del encargo. Esto permite al narrador realizar una reflexión que por aparecer un poco aislada dentro del desarrollo y la dinámica

⁵⁵ Representada en *El Incógnito* de modo espacial con la dicotomía naturaleza/urbe.

argumental, nos demuestra la diferencia de perspectiva lograda con respecto a *El Incógnito* lograda a partir de la variación del narrador:

La sencilla Paulina no atribuía tantas visitas sino á su deseo de ver acabar su retrato. Su inocente corazón, que no distinguía los peligros, no era desconfiado, su feliz ignorancia no le dejaba conocer el riesgo en que la vista de un hombre amable puede exponer á una muger, y con la simplicidad de sus ideas no se alteraba su seguridad. La que no tiene pretensión de gustar, gusta sin que ella misma se aperciba; y el amor que procura esconderse se parece tanto á la amistad, que es fácil engañarse (pág. 66).

El apunte moral, basado en una reflexión sobre la realidad, nos sirve para aprehender la enseñanza moral propuesta desde el segundo elemento (título original) del título disyuntivo: “El amor desinteresado”. La digresión reflexiva en esta novela adquiere un tono distinto al de la reflexión en *El Incógnito*, a causa de la variación a narrador heterodiegético como perspectiva exclusiva. Se nota un estilo más impersonal, más cercano al típico narrador realista decimonónico.

Una vez terminada la copia, el Marqués requiere los servicios de Paulina como maestra de dibujo. Al establecerse esta nueva relación maestra-alumno, el Marqués llega a conocer más a Paulina, llegando a distraerse de otras actividades ya que “todo esto era para el Marqués una ocupación tan interesante, que poco á poco se olvidó de todas las vanas diversiones, que el mundo llama placeres, y que no sirven más que de entretener á los ociosos” (pág. 66). Observamos un cambio en el Marqués, que hace prevalecer la naturalidad de su personalidad, alejándose del aspecto negativo de la urbe, justamente al tener en su personalidad, tendencia para apreciar la “virtud” en los demás: “Era mucha delicia para él conversar tan familiarmente con una muchacha de diez y siete años, que era tan hermosa, sin soberlo (sic); tan modesta, sin afectación; tan inocente, cándida y pura, y al mismo tiempo tan divertida, alegre y graciosa. Estaba encantado de ver que ni su distinción, ni su crédito la menor sujeción” (pág. 66). Esta sensibilidad lo posibilita de obtener los beneficios de la “virtud”; sin embargo, como veremos luego, no lo libra

de los prejuicios sociales en medio de los cuales, por su condición de noble, ha crecido.

En el fragmento recién citado también podemos apreciar un ataque directo hacia la nobleza: “las vanas diversiones (...) placeres, y que no sirven más que de entretener a los ociosos” (pág. 66). Si tomamos en cuenta que la gran mayoría de nobles adinerados, en especial los madrileños, por ser los más poderosos de España, son justamente los más apegados a esas “vanas diversiones” y “placeres”, siendo el calificativo de “ociosos” directamente aplicado a esta clase social. El relativo atrevimiento de Olavide se puede explicar a partir de la condición de adaptada que presenta la novela: el autor real (Olavide) se podría escudar en la condición de “naturalizada” (a palabras del mismo autor en el “Prólogo” de la edición española) de la novela.

Esta crítica directa, tal como aparece en esta novela, no podría formularse contra la Iglesia tradicional, a la que, como vimos en el análisis de *El Incógnito*, se tiene que hacer de una manera mucho más sutil, como fue el caso del papel del eclesiástico don Teodoro en *El Incógnito*.

A su vez, podemos observar que el tono moralizador de esta novela es distinto al de *El Incógnito*, ya que al tener un narrador en tercera persona, se logra mayor impersonalidad, al establecerse una “polaridad entre narrador y universo diegético” (Reis y Lopes, 1995, pág. 160). Es diferente a la perspectiva lograda en *El Incógnito*, en la cual se apela a la primera persona (relato B) para lograr la empatía con el público-lector. Esta nueva perspectiva, más cercana a los cánones del realismo, nos permite apreciar la versatilidad de registros que maneja Olavide, lo que demuestra su madurez y capacidad dentro del género narrativo y, a la vez, nos presenta la posibilidad de entender otro modo de transmisión ideológica: “Entendiéndose la objetividad narrativa como límite inalcanzable, el narrador heterodiegético protagoniza, de manera más o menos visible, intrusiones que traducen juicios específicos sobre los eventos narrados (...)”

[podría llegar a entenderse que] insinúa un juicio de matiz ideológico” (Reis y Lopes, 1995, pág. 161). Veremos, ya en el tercer capítulo, que a partir de este tipo de intrusiones podemos realizar una lectura que nos dirija a la configuración del autor implícito.

El narrador señala respecto a la naturaleza de las personas que han crecido al margen de la corrupción de la ciudad: “Cuando una alma (sic) siente que está bien, no va mas adelante. Una situación dichosa no provoca á reflexionar, porque nadie se atormenta por conocer la causa de la dicha que tiene. El bien estar nos parece un estado natural” (pág. 69). Se describe un estado prístino, equivalente a crecer en contacto con la naturaleza.

La llegada del otoño significa el retorno del Marqués que llega a Aranjuez lo que hace que Paulina, indirectamente, le muestre sus sentimientos: “El ingenuo corazón de Paulina le dejaba ver en sus ojos las espresiones del amor, con todos los hechizos de la inocencia” (pág. 70). Paulina se muestra natural, ajena a los miramientos de clase social o actitudes guiadas por la conveniencia o el arribismo. El Marqués, en cambio, demuestra su lado comprometido con el mundo de apariencias y prejuicios de la Corte al estar en un proceso judicial que determinaría la obtención de una gran fortuna, proceso en el cual contaba con el apoyo de un influyente familiar, por lo cual debía guardar cierto recato en las expresiones públicas de su amor por Paulina. Sin embargo, comete el error de llevar a Paulina al teatro⁵⁶, lo cual genera infinidad de rumores en la prejuiciosa clase alta de la ciudad. Es en la entrada al teatro donde Paulina se reencuentra fortuitamente con Tomasa, quien trata a la joven con mucha frialdad diciéndole: “Muy guapa te veo; pero estabas mil veces más hermosa cuando eras

⁵⁶ En la novela se denomina “comedia” al espectáculo teatral. Recordemos la tradición instaurada desde la Edad de Oro, en que toda obra de teatro (sea comedia, tragedia o drama) se denomina genéricamente “comedia”, al igual que el recinto para la representación escénica (teatro).

inocente” (pág. 71), rechazo ante el cual Paulina se siente intrigada y sumamente apenada. Como consecuencia de este quinto hecho fortuito, vemos la posibilidad de que Paulina retorne a la influencia positiva de Tomasa. El desprecio de ésta la hace reflexionar en un monólogo que nos permite apreciar la conducta virtuosa no descrita sino interiorizada en la joven⁵⁷:

(...) lo que parece le enfadaba mas era verme tan guapa; y dice, que yo estaba mejor cuando era inocente; pero yo lo soy todavía. ¿Qué es pues lo que imagina? Pero puede ser que no me crea inocente, porque piensa que yo no debia dejarme poner tan guapa; que los adornos no me convienen: que este traje puede atraer los ojos sobre mi, recordar mi antigua pobreza, y despertar la envidia. Tiene razón, los pobres no deben salir de su esfera. El retiro y el trabajo son su único recurso, y la que como yo tiene una buena amiga, que me da todo lo que necesito, no debe aceptar mas que lo necesario; y la que acepta lo superfluo, es ridícula y despreciable. Tienes razón Tomasa: si este es el motivo de tu enfado, yo te lo quitaré presto, y no me costará mucho dejar unos adornos que no me ponía mas que por agradecimiento (pág. 72).

Este monólogo evidencia una clara reminiscencia a las ideas de Olavide sobre la educación⁵⁸ que indirectamente atañen a su concepción de la estructura social donde las fronteras sociales establecidas por los estamentos deben ser respetadas para evitar el caos en la sociedad y no promover el arribismo en contra del cual estaba. El autor implícito referido a partir de esta idea nos muestra al Olavide ideólogo ilustrado que siempre fue.

Es entonces que Tomasa adopta el papel de “personaje guía”, que había tenido primero en doña Clara: en el programa narrativo de la novela pedagógica arquetípica

⁵⁷ Se utiliza la focalización interna (Genette, 1998, pág. 51), recurso típico del realismo literario

⁵⁸ El plan de reforma universitaria concebido por Olavide en su *Plan de Estudios* (Olavide, 1987, págs. 533-572) tiene una preocupación, entre otros aspectos, por la exclusión de los pobres de los estudios superiores: “No conviene al Estado que se dediquen los pobres a las letras, sino que sigan la profesión de sus padres, y que de ellos formen los hombres más útiles a la sociedad, porque ellos quienes la hacen subsistir. Los estudios superiores deben, pues, estar reservados a la nobleza y a las familias ricas, que son las que pueden pagar los gastos que comportan. (...) Es una exclusión a la que Olavide concede mucha importancia, hasta considerarla punto clave del éxito de la reforma” (Defourneaux, 1965, págs. 85-86). Sin duda, esta opción de Olavide traía un cariz político al acortar las posibilidades de la influencia de la Iglesia (que apoyaba con becas a los que no tenían recursos) en la formación de los laicos y así socavar su poder ideológico entre los profesionales de la península. Parece evidente que este pensamiento sigue vigente mucho tiempo después en Olavide, lo que demuestra su opción por una crítica a la Iglesia tradicional de modo subrepticio, como vimos antes en *El Incógnito*.

(desde el *Emilio* de Rousseau hasta el *Eusebio* de Montengón) se instaure el tópico que establece que para el término del aprendizaje del joven en formación, tiene que reaparecer la imagen del “personaje guía”, que sirve como consejero del mismo⁵⁹ (García Garrosa, 1995, pág. 137). Una vez que Paulina busca a Tomasa, ésta le dice a Paulina:

–Pues bien, si quieres yo le veré, y le hablaré. Yo deseo que su amistad sea tan desinteresada y pura como dices. Pero cuando lo fuera, ¿quién lo querrá creer? ¿Cómo podrá justificar su imprudencia? ¿Porqué te hace vivir en una casa que él paga? No es esto decir que dependes de él? (sic) ¿Y porqué te tiene tan encerrada sin que nadie te vea? ¿No es dar á entender que vives para él solo? Es verdad que te ocultaba sus dádivas; ¿pero no puede ocultarlas á los otros? Todos saben que Felipa no tiene nada, y sus antiguas amigas, de quienes se ha retirado, viéndola con tanto tren, se han informado de todo, y no hacen otra cosa que hablar contra ella, y contra ti (...) debes verle, hablarle, explicarte con él, y hacerle sentir la necesidad en que estás de separarte de una muger de tan mala reputacion (...) retirándote á un convento, ó en cualquier otro retiro decente, nadie puede quitarte el consuelo de cultivar una amistad, que es tan dulce para tu corazón (pág. 76).

Después de sostener esta conversación con Tomasa, quien le hace ver la pésima imagen que se tenía de la joven en la ciudad a causa de la habladurías que se daban por su indecoroso estado de “mantenida” del Marqués y darse cuenta también de que Felipa había interrumpido maliciosamente su comunicación con Tomasa al ocultarle las cartas de ésta. En consecuencia, Paulina decide alejarse de Felipa y de los favores del Marqués, poniéndose a disposición de lo que Tomasa le ordene. Tomasa hace una disertación acerca de la maldad de los varones: “Le dijo que los hombres eran muy pérfidos, muy astutos, y que disimulaban largo tiempo para conseguir sus malos instintos” (pág. 75). Paulina le refiere la conducta del Marqués y Tomasa se muestra desconfiada de tanta bondad y rectitud.

Paulina le escribe una carta al Marqués explicándole todo y luego él se entrevista con Tomasa, quien se convence de sus buenas intenciones para con Paulina

⁵⁹ Este tipo de personaje aparece también en *El Eusebio* de Montengón y *La Leandra* de Valladares.

quien se retira con Tomasa a un convento, no sin previamente haber tenido una larga y conmovedora despedida bajo la vigilancia de Tomasa.

En la conversación entablada entre Tomasa y el Marqués, ella le hace entrar en cuenta que su conducta no ha sido apropiada para con Paulina, a lo que el Marqués contesta: “Yo estaba satisfecho con el placer de amarla. No tenia otro deseo que servirla, y gozaba de una felicidad superior á cuanto el mundo puede presentarme. Me parece también que Paulina estaba contenta. ¡Ay, Señora! ¡qué mal nos habeis hecho con las funestas luces que la habeis dado!” (pág. 78). Al igual que en *El Incógnito*, el “amor virtuoso” ha logrado crear, al menos para los jóvenes enamorados, un espacio independiente de la sociedad corrupta que los rodea. Pero en lugar de configurar un espacio idealizado en el campo, de índole arcaico (apelando al clásico bucolismo), en esta novela aparece ese espacio como una construcción virtual, dentro de la misma urbe, lo que nos habla de una mayor modernidad en la concepción de este relato.

Pero, al igual que en *El Incógnito*, esta idealización que logra desenvolver el “amor virtuoso” se llega a enfrentar al “vicio” de la urbe, enajenador de la voluntad y la naturaleza humanas.

2.3.3.4. Entre la novela sentimental y la novela pedagógica.

Para entrar en este ámbito de la presente revisión temática de la novela, revisemos las palabras del Marqués cuando Tomasa le impone estrictos horarios de visita y condiciones en el trato entre él y Paulina para evitar que sigan las murmuraciones:

Tomó las manos de Paulina, y mirándola con la espresion de las mas viva ternura, la dijo (sic) con las lágrimas asomadas: querida amiga, no te olvides jamas de un hombre que ha pasado tanto tiempo á lado, y que ha sabido reprimir un ardor, que podía hallar muchas disculpas. Ya sabes que te amo: pero que es muy dulce repetírtelo. Sí, yo te amo, y me ha costado mucho callártelo tanto tiempo; pero ahora siento un placer inexplicable, porque te he respetado (pág. 80).

Podemos apreciar la conjunción de los dos paradigmas novelísticos: la novela sentimental y la novela pedagógica. El Marqués de San Leandro declara su amor a la joven en una escena típica de la novela sentimental, ese tipo de escena que generó el boom de la novela sentimental en Inglaterra (*Pamela*) y Francia (*Ernestine*), idealizando el amor entre un noble adinerado y una muchacha pobre y virtuosa.

Al mismo tiempo, tenemos la fuerte carga pedagógica de los sentimientos puros, nacidos de la “virtud” que genera el “amor virtuoso”, que sólo los que se han mantenido alejados del “vicio” predominante en el ámbito urbano, pueden experimentar. En este caso, “al adoptar el punto de vista de un personaje, el narrador heterodiegético adoptará también el código de valores por el que se rige el personaje y lo proyectará en los registros subjetivos inscritos en el enunciado narrativo” (Reis y Lopes, 1995, pág. 161).

Ante la tristeza de Paulina por la separación del Marqués y la rigidez pactada en los futuros tratos con el mismo, Tomasa le dice: “Esta pasión no puede ser feliz sin que alguno de los dos haga grandes sacrificios al otro” (pág. 80). El personaje guía “se encarga (...) de presentar de forma directa la enseñanza moral” (García Garrosa, 1995, pág. 137).

En este caso, Tomasa reemplaza al personaje Incógnito en la labor de portavoz de la moral propugnada en la novela. Así como en la novela de Rousseau *Julia o la nueva Eloísa*, en esta novela se observa

la puesta al descubierto, en transparencia sin escrúpulos sociales, de los sentimientos de los personajes, que, por esa misma transparencia, se muestran espontáneos, naturales, y por tanto, «*inocentes*» –la gran palabra de Rousseau–, sin acordarse de códigos sociales y sistemas. Sin embargo, la pasión encuentra su mayor elevación cuando, sin negarse ante sí misma, se sacrifica a fuerza de entrega a su más alto sentido (Riquer y Valverde, 1994, pág. 315. El entrecomillado es original).

Lo que la personaje guía indica es que una joven virtuosa debe saber ocultar sus pasiones, dominarlas, por más legítimas que sean. La racionalidad debe predominar

ante los sentimientos para procurar la felicidad, ya que las pasiones pueden provocar errores en la conducta. En el desarrollo argumental de esta novela vemos un ejemplo de esto.

Aquí surge otro problema, esta vez por la circunstancia personal que atravesaba el Marqués: estaba pronto a definirse su pleito judicial y un enlace nupcial con Paulina arruinaría todos sus planes. También observamos la reiteración del monólogo, ahora en el Marqués de San Leandro –antes lo apreciamos con Paulina– como forma de acceder a la subjetividad del personaje que acerca mucho la poética olavidiana a los rasgos más notorios del realismo:

Seducido por mi inclinación me he dejado llevar de mi gusto, y cada día me hallo más enamorado; ¿pero en qué puede parar esta pasión? ¿Puedo yo desposarme con ella sin echar por tierra y todas las esperanzas de mi fortuna, sin perder la gracia de mi pariente el Ministro, que no podrá aprobar esta boda, y sin irritarle, viendo que la prefiero á la alianza ilustre y ventajosa que me propone con una familia distinguida? ¿Y qué será, si pierdo mi pleito? Uno de estos días debe decidirse, y si la sentencia no me es favorable, y pierdo también el favor del Ministro, ¿qué será de mí? ¿Cómo podré mantenerla, y en vez de hacerla dichosa, no la haré sino indigente y miserable? (pág. 81).

A pesar de la aparente frivolidad de estas observaciones, en la parte final de la cita se demuestra que la indecisión del Marqués es por el bienestar de su amada⁶⁰.

El descubrimiento de las obligaciones que conlleva la vida virtuosa atormentan a Paulina, quien “callaba, lloraba, y se afligia de haber perdido su antigua y feliz ignorancia” (pág. 81). Este apunte sirve, indudablemente como advertencia a los lectores acerca de los sacrificios que conlleva la vida virtuosa, sacrificios que serán recompensados a futuro.

⁶⁰ Álvarez Barrientos (1983) indica respecto al uso del monólogo en las novelas pedagógicas de la época: “Este tipo de novelas moralizantes, algunas de introspección y reflexión personal, empleaban el monólogo como expresión del análisis de los sentimientos” (pág. 13). Podríamos tomar esto como un anticipo del realismo psicologista decimonónico.

Así pasa el invierno. Ya en la primavera, el Marqués vuelve a su regimiento. Ante la partida del Marqués, Paulina le expresa a Tomasa su deseo de ir a vivir al campo y dejar el enclaustramiento del convento. Tomasa se opone a ello, apareciendo entonces doña Ángela, una virtuosa viuda que vivía retirada por haber quedado en la miseria por culpa de un comerciante que perdió todo el dinero que le había dejado su esposo. Tomasa se va a consolar a una amiga y permite que Paulina acompañe a doña Ángela al campo, a donde tiene que retirarse para restablecer su alicaída salud.

Ante el retorno del Marqués, Paulina le hace referencia a su estadía en el campo y él decide ir a verla allí mismo. Esto permite una nueva intrusión del narrador:

Muchos dias pasó con ella, si mas deseos que gozar de la felicidad de verla; pero es difícil que el amor, cuando se ha llegado a declarar, pueda contenerse en los límites de la amistad. Desde que un gusto se satisface, otro comienza. Los deseos se multiplican, las ideas se estienden, un favor recibido escita á pedir otro mayor. El espacio que parecia inmenso, desde el primer punto hasta el último, poco á poco se disminuye, y al fin el pensamiento se abanza hasta el objeto, que no se atrevia ántes á entrever. El Marqués insensiblemente se fue mudando, hasta mostrarse con mal humor. La presencia continua de Doña Ángela, que no se separaba un instante de Paulina, empezó á causarle sujeción. El cuidado que ponía en no dejar sola á su amiga, se le hizo insoportable, y no podía su semblante esconder este disgusto. (págs. 83-84).

Evidentemente, la reflexión del narrador conlleva a entender que no basta la “virtud” innata en las personas para asegurar una vida moralmente correcta, sino que es necesario disciplina y sacrificios. Esta es una nueva faceta en el propósito moral de la novela olavidiana: el sometimiento a la racionalidad de los sentimientos, el apaciguamiento de las pasiones por medio de la moderación. Esto, sin lugar a dudas, se debe al racionalismo ilustrado y acerca mucho esta novela al paradigma de la novela pedagógica arquetípica, representada en Francia por el *Emilio* de Rousseau y en España por *El Eusebio* de Montengón.

Esto permite aproximarnos a la siguiente afirmación, referida a las bases de la “virtud” que establece Rousseau en su novelística: “La sensibilidad es el refinamiento

de la razón” (Touchard, 2001, pág. 305). En esta novela pedagógica –y por tanto de aprendizaje– los jóvenes (Paulina y el Marqués de San Leandro) se ven ante situaciones que los presionan a elegir entre los convencionalismos sociales o seguir los dictados de sus emociones y deseos. Es justamente es a partir de esa “sensibilidad” característica de las personas virtuosas –o con capacidad de serlo– que mediante la autodisciplina y la dirección de personajes guía idóneos (Tomaso, doña Ángela), logran perfilarse como personas virtuosas propiamente dichas al haber dominado sus pasiones y sometido sus sentimientos a los mandatos de la razón, lo que produce el refinamiento de la racionalidad, es decir, la sensibilidad.

Entonces, siguiendo el aprendizaje, Paulina, ante la incomodidad del Marqués, decide volver al convento dejándole una extensa y emotiva carta al mismo, quien inmediatamente responde con otra. Vemos que la impronta epistolar de la novelística de Richardson presenta reminiscencias directas en esta novela⁶¹, lo que fortalece el enlace entre la finalidad pedagógica de esta novela con la relativamente reciente y prolífica tradición novelística de carácter pedagógico moral desarrollada principalmente en Inglaterra y Francia.

Justamente, por medio de una carta, el Marqués informa a Paulina la obligación que ha adquirido ante su influyente pariente el Ministro, de casarse con la hija de los condes del Risco, matrimonio que asegurará la prosperidad económica del joven Marqués. Este hecho es muestra de la adaptación al medio español que hace Olavide al presentarnos las diligencias y avatares de la concertación matrimonial entre la nobleza de la época, acentuando el sesgo costumbrista de la novela.

⁶¹ La relación entre la epístola y la novela puesta en boga por Richardson (*Pamela*, 1740) fue una línea muy fecunda que va a dar pie a otras novelas epistolares desde las del mismo Richardson (*Clarissa*, 1748) pasando por la novela de Rousseau (*Julia o la nueva Eloisa*, 1756) y de Madame Riccoboni (*Ernestine*, 1765) hasta llegar a los albores del romanticismo con la novela de Goethe (*Werther*, 1774) y el relativamente tardío despegue de la novela dieciochesca en España con, por ejemplo, José Cadalso (*Cartas marruecas*, 1788-1789).

Tomasa y doña Ángela consuelan a la joven, que pasa dos meses sumida en la total tristeza, recibiendo las cartas del Marqués, que no le volvió a informar sobre el asunto del matrimonio. Ante esta insoportable situación, Paulina decide ingresar como religiosa al convento:

Yo he pensado pues, amigas tanto por mi propio reposo, como por el del Marqués, tomar aquí el hábito de Religiosa y pronunciar los votos irrevocables. De este modo mi imaginación sujeta con el orden de la disciplina y la regla, no volará á las regiones en que ya no le es permitido ir, y el Marqués, sabiendo que estoy muerta para el mundo, podrá calmar la suya, y gozar de su felicidad con menos zozobra (pág. 86).

Esta referencia –de índole costumbrista– a la vida consagrada a la religión refiere una crítica soterrada a la religiosidad tradicional, ya que en la época, las jóvenes se refugian en la vida conventual por diversos motivos, muchas veces sin tener clara su vocación religiosa. Las voces de reconsideración de los personajes guía, doña Ángela y Tomasa representan la reflexión ilustrada acerca de las consecuencias de una decisión apresurada: “Las dos le respondieron, que no era su intención desviarla de idea tan cristiana, y solo le pedían que se tomase algún tiempo para examinar mejor su resolución. Quedó pues convenido, que si dentro de tres meses persistía en la misma idea, tomaría el hábito” (pág. 87).

La inminente desgracia del Marqués, significó esta situación de oprobio que por un momento nos traslada al patetismo típico de *El Incógnito*:

Tomasa la persuadía a que llorase; pero ni esto podía, hasta que mirando fijamente á su amiga, y levantando las manos al cielo dijo: ¡Dios mío! ¿porqué no me has quitado la vida antes de saber que el Marqués es infeliz? Entónces sus lágrimas que se redobláron con abundancia, aliviaron algo la opresión de su pecho; pero ¡qué gritos salieron de sus labios! ¡Qué, decía, perdido, arruinado, desterrado! ¡Santo Dios! (pág. 87).

Esta reacción demuestra la extrema sensibilidad y recalca la naturaleza bondadosa de la protagonista de esta novela. Buscando un modo ayudar al Marqués, Paulina entra en contacto con el fiel criado del Marqués al que conoció cuando

acompañaba al Marqués a la clases de dibujo con Paulina. El anciano criado se llama Lázaro, quien al encontrarse con ella le informa que el Marqués está en buenas condiciones, escondido en una casa. Acompañada de doña Ángela y Tomasa, ella se dirige a ésta y encuentra al Marqués, a quien ve demacrado. Al verlo Paulina le dice: “Si mi presencia, si mis atenciones pueden aliviaros, aquí estoy. Todos los momentos de mi vida os serán consagrados” (pág. 89).

Con el repentino final feliz notamos que el narrador, desde su impersonalidad heterodiegética, no deja de dar cuenta del mensaje de la novela: las personas virtuosas, las cuales han refinado sus sentimientos mediante la racionalidad, siempre tendrán como recompensa la felicidad.

Respecto al tema de la ascensión social mediante el matrimonio, tratada en la novela, Toulmin (2001) contextualiza de la siguiente manera esta problemática proyectada al nivel de la literatura –especialmente la narrativa– dieciochesca:

A partir de 1700, las relaciones sociales en el seno de la nación-estado se definieron en términos horizontales de superioridad y subordinación, sobre la base de la afiliación de clase: los «órdenes inferiores» se consideraron en general subordinados e inferiores a los de la «clase superior». Cada clase ocupaba su lugar en el sistema horizontal constituido por la nación-estado, estructura en cuya cúspide se encontraba el rey. La función social solía estar definida por la posición de las personas en cuestión y se aplicaba a sus esposas e hijos por asociación. Como subproducto de la nación-estado, la distinción de clases se convirtió, lo que nunca había ocurrido antes, en el principio organizativo más importante de toda la sociedad. (...) La subordinación –o superioridad– de las clases era horizontal en teoría, pero en la práctica, en el ejercicio social del poder, era orbital. La estabilidad social dependía de que todas las partes de la sociedad «conocieran el lugar que ocupaban» respecto a las demás y de que conocieran también los modos recíprocos de conducta que eran más apropiados y racionales (págs. 189-190. Los entrecomillados son originales).

La novela *Paulina* –probablemente a partir de su condición de adaptada, pero sin dejar de considerar la ideología propuesta por el autor implícito configurado por Olavide– propone la subversión del orden social establecido por el antiguo régimen, de clases sociales inamovibles, bases de las relaciones sociales instauradas a inicios del

siglo XVIII. Esta estructura va a servir como tema de la literatura de la época, como bien señala Toulmin (2001):

La sacralización de la estabilidad social tuvo sus implicaciones prácticas. El lugar que ocupaba la familia estaba definido por el que ocupaban sus miembros varones; así la discriminación sexual (o sexismo) se convirtió en un rasgo constitutivo del nuevo estado. Y esto tuvo a su vez implicaciones varias en la práctica. Un joven podía poner en peligro su posición socioeconómica mediante un «mal» matrimonio, pero una joven «mejoraba» casándose con un hombre socialmente superior. No tiene nada de extraño que la novela tomara forma y se hiciera popular en esta fase de la historia. Cuando Henry More convirtió la ética en materia de la teoría filosófica, despertó en los escritores literarios interés por las cuestiones morales más importantes. Después de 1660, el terreno estaba, así, abonado para que Defoe y Richardson exploraran las aventuras o desventuras de personajes que acusaban los cambios y azares que corrían paralelos con los nuevos patrones sociales (...) la tragicomedia de la ascensión social iba a mantener bien ocupados a todos los tejedores de historias (págs. 189-191. Los entrecomillados son originales).

En la parte final del análisis de *Teresa*, una vez establecidas algunas conclusiones sobre la trama de dicha novela, volveré a tratar sobre este tema.

Revisaremos ahora algunas reflexiones finales respecto a esta novela: Paulina tiene que alejarse de la ciudad para aprender a vivir en ella (primero con Felipa y luego con Tomasa). Se hace una distinción entre adquirir cultura, “mundo” y ser un cortesano o ciudadano, que vendría a ser el equivalente a la condición de corrupto. El amor que se describe entre el Marqués y Paulina, es un amor respetuoso, virtuoso, que no busca más que el bienestar del ser amado, al igual que la novela anterior se hace un vituperio contra los que se han aprovechado de la inocencia, en una abierta acusación al vicio generado en la ciudad.

Este modelo narrativo con el personaje central femenino sujeta a constantes pruebas y los avatares de la adversidad y la fortuna se aprecia también en la novela *La Leandra* de Valladares, quien: “(...) concibe la vida de Leandra como una continua prueba: muerte repentina de protectores (...) maldad sin límites de sus enemigos o de quienes fingen ayudarla, privación de la compañía consoladora de sus confidentes-guías

(...) golpes nefastos del azar que complican de nuevo la situación cuando todo parecía resuelto” (García Garrosa, 1995, pág. 136). Olavide se inscribe en los cánones de la novela sentimental pedagógica a través del boom que significó a nivel Europeo la publicación de *Pamela* del inglés Richardson, con el consiguiente eco continental en *Ernestine* de Mme. Riccoboni que influyó a los escritores apegados a la narrativa francesa de la época, entre ellos el criollo Olavide.

2.4. Lo criollo, lo gótico, la novela de viajes y el prerromanticismo en *Teresa o el terremoto de Lima*.

“De todo el corpus recuperado es la única cuyos mundos representados formalizan el espacio virreinal limeño y también es la única donde la clásica oposición Naturaleza/Ciudad adquiere connotaciones dramáticas y nuevos sentidos”.

Marcel Velázquez

2.4.1. Argumento

Don Ramiro, noble español culto y adinerado, decide viajar al virreinato del Perú para poder disponer de la herencia que le había dejado un tío suyo que vivía en Lima. Sale de España a los veinticinco años. Después de una larga travesía, llega al Perú, avciándose en la ciudad de Lima, sufriendo una decepción en su afán de aprendizaje mediante el traslado a nuevas realidades, al darse cuenta del pobre nivel cultural de la ciudad y deseando terminar cuanto antes los motivos de su estadía para poder regresar a la Metrópoli. Es cuando conoce a la adolescente Teresa Fuentes (14 años), a quien ve en la cercanías a una iglesia en compañía de la madre de esta, doña María, quedando prendado de la bella joven. Don Ramiro, quien se acerca a los treinta años, requiere a doña María los amores de su hermosa hija. La madre, dándose cuenta de la posición económica del peninsular, acepta los tratos entre él y su hija, pactando incluso fecha para la boda. Estos planes se ven interrumpidos por la llegada de Alonso, de dieciocho años, hijo de un preciado amigo de don Ramiro, el cual, viéndose en trance

de muerte, envió desde España al joven para apoyarse en la hospitalidad de don Ramiro. Éste, al poco tiempo del arribo del joven, entró en grave preocupación al darse cuenta de las posibilidades en contra de su próximo compromiso si es que Teresa y Alonso se llegaban a conocer, lo que sucede casi de inmediato al accidentarse Alonso a las afueras de la casa de don Ramiro y ser socorrido por Teresa. Los dos jóvenes se enamoran de inmediato. Pero Alonso, respetuoso y agradecido por su benefactor, decide dar un paso al costado y alejarse de Lima, embarcándose rumbo a las Indias Orientales con un ventajoso cargo de supervisión gubernamental otorgado por el Virrey a pedido de don Ramiro. Seguidamente se realizó la boda entre don Ramiro y Teresa.

Transcurren cinco años, en los cuales el matrimonio es infeliz. En el mes de octubre de 1746, llega Alonso, que ya contaba con veintitrés años, al puerto del Callao. Se produce un terremoto cuando aún Alonso estaba en el barco, pidiendo autorización para socorrer a la población sobreviviente.

Camino a la casa de don Ramiro ve el cadáver de doña María y al llegar a la casa encuentra desmayada a Teresa y malherido a don Ramiro, quien en un acto nobleza, legó *in extremis* a Alonso la mitad de su fortuna, quedando la otra para Teresa, la viuda. El mismísimo Virrey quedó como albacea de la voluntad testamentaria y de los deseos póstumos del adinerado don Ramiro, que deseaba que Alonso y Teresa se casen, lo que ocurre transcurrido el luto. Finalmente la joven pareja decide trasladarse a Sevilla para iniciar una nueva vida.

2.4.2. Análisis de *Teresa o el terremoto de Lima*.

2.4.2.1. Aspectos formales y determinación de núcleos narrativos.

Podemos notar una disminución notoria en cuanto a las intrusiones (digresiones) del narrador, reducción que ya habíamos observado en *Paulina*, en contraposición con el narrador notoriamente intrusivo de *El Incógnito*. En *Teresa* las digresiones son

sutiles⁶¹ y presentan mayor pertinencia; la carga del sesgo moralizador disminuye a favor de la fluidez del relato. El narrador en *Teresa* es heterodiegético y de focalización omnisciente. En ciertos momentos clave la focalización omnisciente se traslada la perspectiva a la focalización interna (Reis y Lopes, 1995) a través del estilo indirecto (Chatman, 1990). Por ejemplo, es a través de la focalización interna de estilo indirecto que podemos apreciar mejor el cambio de actitud de don Ramiro respecto a su estadía en Lima. Al inicio de la novela, demostraba pocos deseos de quedarse; pero, después de conocer a Teresa, cambia totalmente de opinión⁶²:

Qué aire tan puro! Decía él, siempre que se encaminaba hacia el arrabal, es decir, con escasa diferencia todas las mañanas; *todo muestra aquí indicios de la paz, conveniencias, y felicidad; unas calles magníficas, casas de un solo alto, pero espaciosas, cómodas y construidas con primor. Ah! No me hallo próximo á arrostrar contra los peligros de un interminable viage, y dejar este venturoso suelo por los desiertos de la España* (pág. 197).

El primer núcleo es el encuentro entre don Ramiro y Teresa, que se produce una vez empezada y avanzada la narración. Esto diferencia a la novela *Teresa* de *Paulina* donde el primer núcleo determina el inicio de las acciones.

El arribo de Alonso es el segundo hecho fortuito que se yergue como núcleo narrativo. Alonso se presenta en la casa de don Ramiro, quien: “(...) descubrió á un alto y hermoso mancebo que le pareció de edad de unos diez y ocho años, y que le saludó de un modo tan noble como respetuoso. Estaba de luto: cuya circunstancia no se le escapó á D. Ramiro, que se interesaba ya en él” (pág. 200). El joven es portador de una carta dirigida por su padre, don Luis de Alavar, a don Ramiro, en la que le encargaba a éste, en honor al vínculo amical que los unía, apoye a su joven hijo. Don Ramiro le debe la vida y la honra a don Luis de Alavar, por lo que acepta de buen grado hacerse cargo del

⁶¹ Las digresiones son interrupciones a la dinámica de la narrativa, cuando el narrador realiza comentarios o reflexiones que trascienden la sucesión de los hechos relatados en sí.

⁶² He reproducido en cursivas la representación del pensamiento del personaje en estilo indirecto.

joven, diciéndole al mismo: “Ahora es evidente, querido D. Alonso, que Vm. sucede á los derechos de su padre” (pág. 201).

El tercer núcleo narrativo es el encuentro entre Alonso y Teresa, hecho fortuito que culmina la estructura de tensiones entre deseos de los personajes y que representa el inicio del nudo de la trama. Este nudo se mantiene latente durante varios años, que en la narración se nos presenta una elipsis explícita (Genette, 1989a; Reis y Lopes, 1995): “Esta fue, por espacio de muchos [cinco] años la situación de ámbos esposos y de María” (pág. 210), solucionándose el problema en la consecución del cuarto y quinto núcleos narrativos: el viraje intempestivo de la misión oficial de Alonso (cuarto núcleo) y, una vez llegado al Callao, el terremoto (quinto núcleo). Los núcleos cuarto y quinto confluyen con el hecho de que Alonso había sido enviado por la corona en una misión secreta y llega, a pesar de su voluntad, al Callao, el mismo día del terremoto. Doña María muere y don Ramiro, antes de morir, declara herederos a Alonso y a Teresa.

2.4.2.2. La literatura de viajes, el autobiografismo y la impronta epistolar.

Al inicio de la narración, el sevillano don Ramiro recuerda las circunstancias que lo trajeron a Lima, realizando una analepsis mixta a través de la focalización indirecta de estilo indirecto:

A los veinte y cinco años, decia, cuando uno posee dinero y salud, no, puede hacer cosa mejor que dedicar el tiempo á los viages. El mio, es de los que no pueden diferirse ni eludirse. Veré primorosos climas y estilos nuevos; volveréme á ver, en las orillas del mar del sur, con paisanos míos, no cesaré de estar bajo la protección, y vivir bajo las leyes de mi soberano; y este viage, que yo podria emprender por mero recreo ó para mi instrucción, llevará el fin de recoger veinte mil ducados de renta (pág. 193).

Se caracteriza a don Ramiro como un hombre inteligente, con ansias de descubrir nuevas realidades que le permitan enriquecer su vida con experiencias y conocimientos novedosos. La perspectiva del viaje como forma de adquirir éstos, aparte

del evidente autobiografismo, inscribe esta novela en los registros ideológicos (el viaje como experiencia enriquecedora) y literarios (novela de viajes) del siglo XVIII. La formación ilustrada promovía la inserción en el mundo por medio del aprendizaje de otras realidades (Sebold, 1995, pág. 184).

Se describe a continuación el viaje de don Ramiro de su natal Sevilla hasta Lima: “La navegación no podía menos de ser larga; pero no la retardó contratiempo ninguno de mar. Los vientos fuéron de continuo favorables; aun pasó sin haber experimentado grandes peligros, el tremendo estrecho de Magallanes; despues de haber subido la larga cadena de las costas de Chile, se ancló finalmente en el puerto de Callao” (pág. 194). Un viaje con evidentes reminiscencias autobiográficas y que probablemente subliman los deseos de vuelta a los orígenes, debido tal vez a la nostalgia por la tierra natal en la vejez.

Por otro lado, debemos tomar en cuenta también los modelos literarios de la época –ya referidos antes–, así como la condición de los escritores respecto a la experiencia del viaje, distinta a la de los escritores de los siglos pasados, en especial en España, como bien indica Sebold: “Una de las enormes diferencias entre la ficción española del Siglo de Oro y la de la Ilustración es que el escritor de este último periodo estaba más habituado a viajar; y el viajero que tenía la costumbre de observar, apuntar y describir todo lo que le pasaba cada día también iba a escribir novelas de otro modo muy nuevo” (1995, pág. 185). Sin lugar a dudas Olavide proyecta en la novela su condición de viajero infatigable en la búsqueda de perfeccionar sus conocimientos por medio de la aprehensión de nuevas realidades, siguiendo el plan educativo ilustrado de la clase alta europea de la época.

Sebold (1995) escribe respecto a la ficcionalización del material autobiográfica en esta novela:

En *Teresa o el terremoto de Lima*, un Olavide sevillano, por decirlo así, recorre la trayectoria del autor a la inversa; pues se establece en Lima este caballero maduro, en quien se reconocen ciertas «presunciones de filósofo», cierto miedo ante «la amenaza de caer en las garras de la Inquisición como apóstata» y mucho agradecimiento a cierto amigo que «en las lejanas soledades de Sierra Morena me libertó [...] de tres bandoleros»; y en esta lejana capital muere dicho sevillano de heridas recibidas en el terremoto que su sosia real vivió (pág. 176. La cursiva y los entrecomillados son originales. Estas últimas citan fragmentos de la novela *Teresa*).

Olavide demuestra capacidad para reelaborar su recorrido biográfico con originalidad. Sin embargo, no podemos caer en una lectura inocente y ver la biografía del autor como materia prima de la novela como un fin en sí misma. En su novelística, Olavide demuestra un buen manejo de sus recursos narrativos. Las referencias autobiográficas en esta novela sólo sirven de pretexto para configurar la trama principal, que como toda creación literaria de calidad, logra la aceptación del lector a partir de su capacidad de captar la atención de este, encandilándolo con el desarrollo de los acontecimientos, y la descripción de escenarios y personajes. Olavide lo sabe y vuelca sus esfuerzos a ese objetivo.

Para evitar que Alonso y Teresa logren concretar algún tipo de enlace, don Ramiro consigue un ventajoso nombramiento para Alonso: “(...) pasar á las Filipinas, y despues de una larga estancia en Manila, de ir á Europa para dar cuenta al gobierno del estado de aquellas colonias asiáticas” (pág. 206). Se le hace creer a Teresa que Alonso ya había partido y se acelera el viaje de éste, permitiéndole don Ramiro y doña María al joven español dejarle una carta a Teresa:

“Hermosa Teresa sufra Vm. que un sugeto al que ha hecho el mas señalado servicio, no parta para otro hemisferio, sin manifestar á Vm. su vivo reconocimiento. Durará este en mi pecho tanto como la memoria de Vm., y ninguno hará por la dicha de Vm. votos mas ardientes que el que le profesa un respeto y admiración que carecen de limites.

Alonso de Alavar”
(pág. 208. El entrecomillado es original).

Luego de este emotivo e impersonal abur, la descripción de la tristeza de Teresa y, ya en el embarcadero del Callao, la despedida final entre los amigos don Ramiro y Alonso. Este último, pasado un día de navegación, recibe de manos del capitán un cofre con oro valorizado en más de veinte mil pesos y una carta de don Ramiro, donde le pedía que, pasado un tiempo prudencial, si llegase el día en que el deseara visitarlo en Lima, no tendría inconveniente alguno en recibirlo: “Vuelva Vm. querido D. Alonso, vuelva cuando el tiempo haya surtido sus ordinarios efectos. Lima encierra un sinnúmero de mugeres dignas de los obsequios de Vm. Vuelva Vm. á elegir entre ellas una consorte, y vivir aquí cerca de su amigo y hermano” (pág. 209). Respecto al reiterado tópico de la epístola, tema ya antes tratado en el presente estudio de las novelas de Olavide que venimos realizando, Marcel Velázquez (2004b), centrándose en la presente novela, ha indicado lo siguiente: “La novela representa una comunidad de letrados, entre los cuales la palabra escrita es un medio privilegiado; por ello, hay intercambio epistolar entre los amantes y los varones rivales, se reproduce la lectura de cartas como escenas claves para la gestación de sentimientos y justificación de conductas” (pág. 166). En este caso, la carta de Alonso a Teresa, genera en la joven el sentimiento de resignación, de espera, que será colmado en el desenlace de la novela. Como ella misma le indica a su madre: “Por cierto, semajantes (sic) espresiones no son capaces de sobresaltar los zelos de ninguna criatura razonable. Así, por mas fria que sea semejante despedida, guardaré siempre este escrito” (pág. 208). En tanto que la carta de don Ramiro a Alonso, provoca en el joven español un sincero alivio, opacado por el prurito de devolver el cofre de oro en la primera oportunidad segura que tuviera.

Luego se hace referencia en la travesía de Alonso, que después de tres años de haber partido de Lima, arribó por fin a Sevilla, desde donde escribió una carta a don Ramiro, explicándole los motivos de la devolución que efectuaba del cofre de oro,

enviando saludos a Teresa e indicando que se quedaría a vivir en Andalucía, ya que no tenía intenciones de retornar al Perú. Sin embargo, un año después asume una nueva comisión estatal, donde su destino sería Santo Domingo. Aquí aparece el cuarto hecho fortuito: el navío de guerra en el que viajaba tenía en realidad la misión de resguardar el mar adyacente a las colonias de otros barcos sospechosos, orden secreta comunicada por el capitán una vez en alta mar, quien además indicó que se haría un escala en el Callao. Noticia que “(...) causó mas gusto que pena en D. Alonso, tan profundamente grabada estaba en su alma la memoria de Teresa. Celebró la esperanza de volverla á ver, sin haber faltado voluntariamente á la resolucion que él habia tomado, y de ser recibido en el seno de su familia como un antiguo amigo cuya presencia no podría sobresaltar á ninguno” (pág. 211). Este hecho fortuito prepara el arribo del quinto y definido núcleo narrativo. Alonso ya frisaba los veintitrés años cuando llega a navegar, por segunda vez en su vida, el Océano Pacífico, aproximándose a las costas de Lima hacia el mes de octubre de 1746. El viaje y el azar se conjugan armoniosamente en esta novela.

2.4.2.3. El programa narrativo y la novela sentimental en *Teresa*.

La novela dieciochesca sentimental prototípica (*Pamela*, de Fielding; *Julia*, de Rousseau; *Paul et Virgine* de Saint-Pierre) se configura en el tránsito del Neoclasicismo al Romanticismo. Así, el sentido ejemplarizador neoclásico de la trama se ve opacado ante el arribo del aspecto emotivo en los personajes, que actúan espontáneamente, oponiéndose, conciente o inconcientemente, a las convenciones sociales. En el caso de *Julia* (1756) de Rousseau, al igual que en *Paulina* y *Teresa* de Olavide, “(...) la pasión encuentra su mayor elevación cuando, sin negarse ante sí misma, se sacrifica a fuerza de entrega a su más alto sentido” (Riquer y Valverde, 1994, pág. 315).

En el apogeo mismo del teatro neoclásico estaba ya la base de la trama de la novela sentimental: el triángulo amoroso; el pretendiente mayor no correspondido; los

jóvenes enamorados que deben enfrentarse a la voluntad paterna, los cánones sociales y los avatares adversos del destino; y la solución que sobreviene de improviso para felicidad de los protagonistas y los espectadores (*El avaro* de Molière es un ejemplo arquetípico). En *Teresa* estos elementos trasladados a la narrativa adquieren un sentido más apegado al advenimiento del Romanticismo que en el citado teatro del siglo XVII.

Al inicio de la narración se caracteriza al primer personaje: don Ramiro (el pretendiente mayor), asociado al poder de estatus social y de dinero. Luego se presenta a Teresa, la adolescente dotada de belleza e inocencia. No tarda mucho el narrador en configurar al personaje mayor de la trama, en este caso, doña María, madre de Teresa, asociada al poder paterno sobre los hijos y al interés crematístico. Don Ramiro⁶³, encandilado por la belleza de la adolescente, se ofrece a acompañar a madre e hija a su casa, cuya llaneza es estratégicamente señalada: “(...) su modesta mansión, situada en el arrabal que un riachuelo separa de Lima” (pág. 196). La gentileza de don Ramiro para con doña María y su hija, logra que aquella corresponda a la gentileza invitando al caballero a pasar a su humilde morada. Es entonces que se realiza una analepsis externa, sirviendo ésta como caracterización del personaje María Fuentes, la madre de Teresa:

Nacida en Galicia, de unos padres pobres, había cogido á un oficial de marina una pasión, que le hizo contraer á los diez y ocho años un matrimonio secreto, después de aquella época, hizo una vida harto errante, y necesitada con frecuencia. Una serie de sucesos la condujo á Lima. Empezó allí con sus ahorros un pequeño comercio por menor, mientras que su marido continuaba su peligroso oficio. Infecunda por mucho tiempo, estaba embarazada por la primera vez, cuando supo que él acababa de naufragar con toda la tripulación del bajel de su mando, al doblar el cabo de Hornos para volver al Perú. [María] Juró que (...) si paría una hija (...) habiendo sido María hermosa en su juventud, no dudaba de que esta niña poseyera semejante dote. En una tal suposición, quería que su hermosura le hiciera hallar un casamiento provechoso. Afuera todo vínculo fundado sobre una recíproca inclinación: la desdicha de María misma dimanaba de semejante fuente; el marido mas

⁶³ Respecto a los deseos amorosos de Don Ramiro respecto a Teresa, Velázquez opina: “Este deseo amoroso de D. Ramiro se fundamenta en un conjunto de oposiciones significativas: edad, viejo /joven; social, rico/pobre; carácter, belleza/racionalidad” (2004b, pág. 164).

conducente sería el mas rico y generoso (pág. 196).

Se establece, a partir de la historia de la madre, una predestinación para la hija, lo que, más adelante, generará el conflicto entre los deseos particulares de Teresa y los personajes de poder de su entorno: poder paternal (doña María) y poder económico (don Ramiro). Se instaure una perspectiva censuradora a la irracionalidad surgida de los sentimentalismos extremos: la madre está dispuesta a llegar a su realización sin pensar en la voluntad de su hija, sólo por satisfacer un anhelo. Tomando en cuenta esto, Velázquez (2004b) escribe: “[Doña María] Finge resistencia a las pretensiones de D. Ramiro pero desea beneficiarse del dinero de él. La madre carga con una historia personal y quiere ver realizada en la hija sus fracasados sueños” (págs. 163-164). Esta actitud que demuestra la sujeción de lo razonable a los deseos apasionados que lindan con la obsesión, va a generar el conflicto principal en la trama.

Revisemos algunas líneas que fortalecen esta tensión al caracterizar con mayor detalle la personalidad de doña María:

Mezclando María el interés personal con los planes a favor de su hija, rígida con ella hasta la tiranía, á fin de que la tierna Teresa no se propasara á un solo paso contrario á sus miras, no malograba ocasión ninguna para hacer reparar en ella (...) Su educación habia sido muy ordinaria; pero habia nacido con un talento observador, y un genio firme por no decir algo mas. Sus viages y reflexiones habian acabado de darle luces; y, al modo de cuantos se dedican con perseverancia á un objeto único, habia adquirido una rara sagacidad (págs. 196-197).

Sebold realiza una pertinente observación acerca de la configuración de los personajes a partir de las cualidades que resaltan de los mismos: “Amontonar tantos pormenores observados nos permite sentir la presencia física del personaje, más por los ejemplos citados queda claro que el autor busca a la vez en esos datos la motivación de la conducta de la figura” (1995, pág. 181), asociando la relación entre el carácter individual y las percepciones sensoriales de la realidad que los personajes puedan tener. En este caso, “Doña María, personaje de Teresa (...) <habia nacido con un talento

observador»; es más: «ella había *estudiado* a don Ramiro», su futuro yerno” (Sebold, 1995, pág. 181)⁶⁴. Sebold enlaza –como vimos en el primer capítulo– la narrativa de Olavide con las fuentes de la novela realista española decimonónica: “En la novela moderna, cuyas características se consolidan en el siglo XVIII, el objeto de la elaboración es la vida individual de los personajes” (1995, pág. 185).

Esto corre paralelo a la instauración del tradicional triángulo amoroso, evidente tanto en *Teresa* como en *El Incógnito*, asociado a la ascensión social mediante el matrimonio, problemática asociada a la interacción de clases sociales en la época, como vimos en *Paulina*.

Es, por tanto, en el entramado de las relaciones interpersonales donde se produce la trama de la novela moderna –y de la novela *Teresa* en particular–, siendo un tópico en la novelística de la época la referencia al amor como motivo de conflicto de intereses. Riquer y Valverde (1968) escriben:

Cervantes había puesto el eje de la narrativa, con inagotable fecundidad, en el espíritu individual; Defoe descubre el enriquecimiento que, incluso para la revelación de esa misma alma individual, produce la fidelidad minuciosa en la observación de la realidad. Cumplidas estas dos etapas básicas, la novela puede entrar en otra fase de su evolución: ser algo más que la aventura de un alma o dos, y presentar todo un tejido de humanidades entrecruzadas, apurando los matices de la relación y la comunicación (pág. 416).

En esta novela, Olavide se acerca más a esta idea de “novela moderna” que en las anteriormente revisadas, a su vez que acentúa los rasgos realistas que, en su caso, podemos asociar con la madurez creativa del autor.

Para terminar de establecer el conflicto basado en las interrelaciones de los personajes, va a aparecer Alonso, el enamorado coetáneo a la joven y correspondido por ésta. Él aparece asociado con la nobleza y la gallardía. A su llegada y presentación ante

⁶⁴ Las cursivas y entrecomillado al interior de la cita son originales de la misma. El entrecomillado al interior de la cita reproduce pasajes de la novela *Teresa*.

don Ramiro, a pesar de las insistencias de éste por compartir su fortuna con el joven, una posdata en la carta del padre y el deseo expreso de Alonso, evitaron que don Ramiro cumpla su deseo de compartir su riqueza abiertamente con el joven. Alonso se muestra así honorable y recto, es decir, una persona “virtuosa”, que no cede ante las tentaciones de la vida fácil, que como hemos visto en las novelas anteriores, es el preámbulo del “vicio”.

Una vez informada de las ventajas que traía el pretendiente de su hija, “el partido mas apetecible, un verdadero tesoro, un milagroso presente de la Providencia” (pág. 197), doña María adopta el papel de tercera. Al mismo tiempo, don Ramiro cambia totalmente su perspectiva hacia la ciudad “y tomó en menos de un mes, todas las disposiciones para permanecer por toda su vida en Lima” (pág. 197). Los deseos de enlace de don Ramiro se ven respaldados por la madre de Teresa, con quien establece las condiciones del matrimonio. Demos un vistazo a la descripción de la tensión de intereses en ese momento:

D. Ramiro era todavía harto joven para esperar agradar, aun á una amante de la edad de Teresa y, como digno Español, llegaba hasta la sutileza en materia de sensibilidad amorosa. No hubiera cedido él nunca su dama á un rival; pero esperaba ser amado de Teresa, mayormente que ella no tenia ninguna otra inclinación. Esperaba D. Ramiro según la frase recibida, que hubiese llegado su hora, y lo hacia todo para acelerarla. Maria no podia ménos de manifestar que ella lo aprobaba; pero no estaba sin vivas inquietudes de ver burladas de repente sus esperanzas (...) [Teresa] Era atenta con su amante, aún le manifestaba buena voluntad, porque era el habitual afecto de su alma; pero era patente que ella no le tenia amor (pág. 198).

Se han entablado las bases para el conflicto entre las individualidades: el centro de poder (doña María y don Ramiro) ejerce presión sobre el individuo (Teresa), que por su edad y naturaleza amable, aún no tiene autoconciencia de su destino, demostrando docilidad ante las imposiciones que paulatinamente van cerrando su libre albedrío y, por lo tanto, genera un estado latente de tensión entre las voluntades de los personajes,

oposición que sólo necesita de un motivo para hacerse efectiva. En la trama este motivo va a ser la llegada a Lima de Alonso de Alavar.

Al acordarse, mediante documento, que la boda se realizaría en un mes:

Teresa creía estar soñando y se hallaba como atolondrada con cuanto acaecía. Su compostura, á la que ella no era insensible, aquella vida nueva, y que no le prometía mas que dicha, la alegría de su madre que esta no disimulaba, los enajenamientos, el amor que D. Ramiro, postrado á sus plantas (...) hacía manifestar casi hasta la extravagancia, últimamente aquella completa realización de los proyectos que ella había mirado tan á menudo como fantásticos; todo ello movía su tierno corazón á la gratitud y á la sola especie de felicidad que le era conocida entonces (pág. 199).

Con la llegada a Lima de Alonso, don Ramiro no tardó en darse cuenta de las posibilidades que se abrían de truncar sus planes con Teresa porque “pensó en la edad, dotes exteriores, y talento de D. Alonso. El resultado de estas reflexiones fue que su nuevo amigo haría quizás en el corazón novicio todavía de Teresa el efecto que él mismo no había podido producir” (pág. 202). Ante esta inquietud, le manifestó a Alonso sus temores obteniendo una respuesta sencilla de parte del joven: “tiene Vm. un medio seguro para aplacar esos espantos que yo no alcanzo. ¿En donde está la necesidad de que Vm. me presente á la hermosa Teresa, cuando no le queda á Vm. ya que esperar mas que un mes para conducirla al altar?” (pág. 202).

La racionalidad se impone a las especulaciones y recelos generados por el apasionamiento de don Ramiro, que sorprenden a Alonso, ya que “Su padre le había representado siempre D. Ramiro como un sabio; y le veía hacer unas extravagancias, que apenas le permitía creerle dueño de su juicio” (pág. 202). A continuación se presenta el tercer hecho fortuito, que junto con el final, es uno de los dos más importantes (el otro es el quinto), ya que genera el nudo del entramado de intereses en conflicto:

D. Alonso salió solo, y a pie, con el designio de examinar la ciudad, y una parte de los contornos. Como él había contraído ya el hábito de no

ver cosa ninguna superficialmente, su excursión fue bastante larga, y se volvía, pausadamente, á las dos de la tarde, á casa de D. Ramiro, cuando fue víctima de un sensible accidente. A la vuelta de la calle, un vigoroso caballo, de raza andaluza, que se había escapado de su conductor, corrió hácia él con violencia. D. Alonso, mas animoso que cuerdo, hizo por detenerle en vez de hacerle lugar, y recibió en el estomago una cabezada bastante violenta para echarle por tierra sin sentido.

Cuando volvió en sí, no pudo saber al principio en donde se hallaba, ni lo que le había sucedido: escupía sangre, y experimentaba vivos dolores. Al cabo, algunos suspiros que él oyó cerca de sí, atrajéron su atención; alzó la cabeza; y descubrió, en medio de muchas personas cuidadosas, á una moza, que, inclinada sobre el canapé en que le habían colocado, estaba contemplándole con el mas cordial empeño; y sus lágrimas, que ella no trataba de disimular, daban nuevo incremento á sus gracias. D. Alonso quedó admirado, movido, y embelesado á un mismo tiempo: mirándose ambos. Esta primera ojeada hizo lo que no habían podido hacer nunca las tiernas solicitudes del generoso D. Ramiro, y las amonestaciones de María. Teresa y D. Alonso supieron, en un instante, lo que era un amor apasionado. *Había llegado su hora* (págs. 202-203. Las cursivas son originales).

Al margen de las consecuencias en el desarrollo de las acciones de este núcleo narrativo, se aprecia la desjerarquización del predominio de la razón sobre los sentimientos. Revisaremos esto en el apartado final del análisis de la presente novela.

El efecto de este nuevo núcleo es la culminación del andamiaje de oposiciones basados en deseos y carencias entre los personajes. Ya Velázquez (2004b) lo establece así:

La historia remite al antiguo triángulo donde la joven mujer (Teresa) está obligada a casarse con el viejo y rico (don Ramiro), mientras su corazón pertenece al joven y gallardo (Alonso). El programa narrativo general pasa de un estado de disyunción entre Alonso y Teresa a uno de conjunción entre ambos donde el agente que logra la transformación de estados es la propia Naturaleza mediante el terremoto (pág. 161-162).

Profundizaré un poco más el programa narrativo planteado hasta ahora en la novela: la caracterización de los personajes es –junto con la sucesión de los acontecimientos– el material básico de la trama, siendo las carencias y los respectivos deseos de los personajes los elementos que generan el conflicto, el “nudo” de la historia. Durante el desarrollo de la trama se observa un orden y uniformidad sobrios en la descripción de personajes y hechos, así como un ritmo parejo en el transcurso del

relato. La novela, en general, presenta un ritmo agradable en la narración. En palabras de Velázquez, *Teresa* es: “(...) una novela fluida con la trama bien articulada” (2004b, pág. 166).

Es precisamente en este punto que se estructura el nudo narrativo mediante las fuerzas en tensión: Alonso y Teresa, jóvenes y nobles, siguen sus sentimientos, enamorándose a primera vista. Velázquez establece que:

En tanto que las relaciones de Ramiro y Teresa son asimétricas, las relaciones entre Teresa y D. Alonso son profundamente simétricas porque ambos son jóvenes, hermosos e íntegros moralmente (se sacrifican por otro sin pedir nada a cambio). La escena fundacional del amor es un tópico e incide en el encuentro azaroso y el enamorarse por la vista (2004b, pág. 164).

Don Ramiro y doña María, mayores e interesados, siguen sus deseos, en procura de lograr sus objetivos y, por lo tanto, oponiéndose a los jóvenes. Don Ramiro sigue sus deseos amorosos, deseos que lo han transfigurado del prototipo del hombre de fortuna racional y mesurado que se muestra al inicio, en un hombre apasionado, cegando su razón y sometiendo al egoísmo. Velázquez indica que “su conducta se torna irracional e imprevisible, el ilustrado europeo queda no solo seducido sino trastornado por la belleza de la adolescente peruana” (2004b, pág. 164).

Doña María, con el pretexto de lograr el bienestar de su hija, busca cumplir con sus deseos reprimidos de lograr un futuro prometido, deseo frustrado en su persona que proyecta a su hija Teresa, haciendo a esta víctima de su egoísmo. Así se establecen las siguientes oposiciones: edad, mayor/joven; pretendiente, elegido/impuesto; beneficios, pareja/individual, esta última nos remite a la dicotomía: amor (pareja)/egoísmo (individual), que podemos asociar a la dicotomía básica de las novelas analizadas: virtud/vicio.

La oposición de edades es un tópico usual en el Neoclasicismo, tanto en el género dramático como en el narrativo constituye una de las constantes más notorias.

La anciana y la moza es un tópico proveniente de la última etapa del Clasicismo (Curtius, 1998, pág. 154), siendo reactualizado en los albores del Renacimiento en obras como *La Celestina* de Fernando de Rojas, donde aparece la anciana terciadora puesta al servicio de sus propios intereses pecuniarios y de los del pretendiente que puede solventarlos⁶⁵.

La contraposición entre el amante joven y el pretendiente maduro, que se hace prototípico en la configuración de las interrelaciones personales de las tramas narrativas del neoclásico, como modo de crítica a la sociedad, siguiendo la finalidad pedagógica atribuida al arte por el movimiento. En este caso, no se da el grotesco desfase entre el enamorado joven y el pretendiente anciano, ya que don Ramiro no llega aún a los treinta años. Sin embargo, por la construcción cultural occidental establecida o –siendo más exacto– formato de lectura predeterminado en el público lector (tópico), el lector promedio asocia inmediatamente al hombre mayor con el “viejo”, siendo en esta novela ése el rol que adopta don Ramiro, a pesar de no ser cronológicamente un anciano⁶⁶.

Otro tanto respecto a la crítica social se puede afirmar en el caso del pretendiente elegido y el impuesto. Los sentimientos de las jóvenes se contraponen a los deseos de los mayores. El pretendiente impuesto se sitúa en una posición jerárquica dominante hasta que un giro inesperado –identificable con el *deus ex machina*– en la historia compone la situación, invirtiendo la jerarquía impuesta por los deseos de los mayores sustentada en una racionalidad negativa asociable al egoísmo; lográndose la

⁶⁵ Así tenemos que desde la creación del arquetipo de la anciana terciadora, esta figura tiene un desarrollo extraordinario en el Neoclasicismo al remitir a una figura común en el imaginario social de la época. Molière la reactualiza con Frosina de *El avaro*. En el costumbrismo peruano Manuel A. Segura la criolliza en *Ña Catita*.

⁶⁶ Ya se había mencionado esta característica que aparece más que todo asociada a la evolución del tópico, ya que para mediados del siglo XIX, el teatro peruano costumbrista ya maneja ese nuevo código, como en *Ña Catita*, donde el pretendiente de Juliana (Don Alejo) aparentemente no rebasa los treinta años. Sin embargo, pasado el ecuador del siglo XIX todavía se continúa con el tópico primigenio del anciano enamorado de la adolescente, como vemos en la tradición de Ricardo Palma “Don Dimas de la Tijereta”.

unión de los jóvenes, imponiéndose finalmente el deseo (asociado al amor) que corresponde a su esfera sentimental (*El avaro*, *El sí de las niñas*, *Ña Catita*). Otra posibilidad también es que no se llegue a realizar la unión a pesar de los deseos de los jóvenes (*El viejo y la niña*). En el primer caso –el más común– la juventud y el amor se sobreponen a la vejez y el egoísmo, lo que nos trae de rondón a la perspectiva romántica. Este aspecto lo trataremos en el último apartado del presente análisis.

Por otro lado, el aspecto moralizador de la literatura neoclásica es evidente en la contraposición entre los intereses particulares –asociables al egoísmo– (doña María y don Ramiro), y los de la pareja de enamorados (Teresa y Alonso), que por lo general –como en esta novela– termina imponiéndose, por ser un amor puro y virtuoso entre dos jóvenes sinceros:

Entregada la cándida Teresa al nuevo afecto que tenía ya tantos embelesos para ella, manifestó en sus preguntas un interés, del que un hombre algo experimentado hubiera sacado los mas propicios agüeros. A falta de experiencia, D. Alonso experimentaba, como Teresa, las sensaciones mas nuevas y deliciosas. Se entregó á ellas por lo mismo desahogadamente, y bendijo millares de veces el contratiempo que le introducía cerca de la hermosa desconocida (pág. 203).

Ésta es una de las constantes más notorias que encontramos en las tres novelas que venimos estudiando: la atracción espontánea entre dos jóvenes de alma noble, que, como ya habíamos mencionado en el estudio de *El Incógnito*, nos remite a la noción stilnovista acerca de la naturaleza del amor. En la primera novela estudiada, Rufina y Albano, al crecer juntos, se sienten atraídos como simple efecto de la nobleza de su alma y formación virtuosa. Otro tanto sucede en *Paulina*, donde la protagonista, tras pasar muchos momentos junto al Marqués de San Leandro, llega a corresponder los deseos amorosos carentes de doblez del joven noble.

En la novela *Teresa* este reconocimiento entre iguales (almas sensibles y puras, es decir, “virtuosas”) y su consecuente conjunción a partir de la mutua identificación se

da modo inmediato, lo que implica una relajación del componente racionalista ilustrado propugnado en las novelas anteriores y una mayor aproximación al apasionamiento desbocado propio del romanticismo.

La escena del encuentro y enamoramiento a primera vista entre Teresa y Alonso, transcurre en la casa de don Ramiro y es interrumpida con la llegada de éste y de doña María, incluso antes de que los jóvenes intercambien palabra alguna. Al darse cuenta de la situación, Alonso se apresura a explicar lo ocurrido y una vez hecho esto, pretendiendo retirarse, a lo que se opone rotundamente Teresa, preocupada por su estado y derramando incluso lágrimas, demostrando así una naturalidad tan evidente que apuntala la serie de intereses contrapuestos que arman el nudo de la historia:

María se mordía en con silencio los labios, mientras que marchando D. Ramiro á paso largo, parecia atormentado con una infinidad de conmociones opuestas.

La razón le prescribió por último poner un término á un paso que empezaba á volverse harto ridículo. Se arrimó á su amigo, le manifestó la parte que él tomaba en su accidente, y le dijo que no debía pensar en partir.

Gritó de alegría Teresa lo cual fué una puñalada para D. Ramiro, y le atrajo á ella por parte de su madre una tremenda mirada (págs. 203-204).

A partir de ese momento, Teresa va a repulsar abiertamente el lazo nupcial que la une a don Ramiro, llegando incluso a desmayarse cuando le hacen entrega del anillo de compromiso. Alonso, al verse presionado por el respeto que le debe a don Ramiro, se apresura en llegar a un acuerdo con éste para poder salir cuanto antes de Lima con algún cargo oficial. Don Ramiro se entrevista inmediatamente con el Virrey para conseguir dicho nombramiento.

Mientras tanto, doña María va a reprender a Teresa por su conducta, a lo que Teresa responde:

“No ve Vm. mas que el oro, le dijo Teresa con arrogancia; la codicia de Vm. debe estar satisfecha. Pero si Vm. ha vendido mi persona ¿cree poder disponer, con igual facilidad, de mi corazón?”

De allí á un poco añadió: “¡Es esto pues amor! Y cuando yo podia

experimentar un tan imperioso afecto, mi madre, mi madre misma no ha temido formar la desdicha de mi vida, aprovechándose de mi juventud é inesperienza, para unirme con un hombre al que no me será posible amar jamas” (pág. 205. El entrecomillado es original).

El personaje protagónico (Teresa) que al inicio aparece como inocente y sumiso, en un estado de prístino, aparece en estas escenas decidido y tenaz. La fuerza del amor ha hecho madurar a la adolescente que ahora da cuenta de la situación en la que se ha visto sometida, primero al margen de su voluntad y ahora, en contra de la misma. Es una situación semejante a la observada en Rufina (*El Incógnito*) y en Paulina (*Paulina*).

Teresa, ante el nulo contacto con Alonso luego de su fugaz encuentro, empieza a creer que éste la puede haber despreciado:

Teresa no estaba de modo ninguno agena de aquella grandeza de alma que conviene á las mugeres virtuosas. Pensó ella por la primera vez que, aunque hija de un oficial de marina, podia no parecer una esposa conviente á un mancebo cuya cuna le permitía aspirar á los mas distinguidos enlaces; por la primera vez tambien pensó que D. Alonso podia haber tomado de sí mismo la resolucion de no volverla a ver. No le habia dicho él una palabra de amor, y quizas reprobaba de oculto el ridículo entusiasmo que una mozuela, honrada con los obsequios de su amigo, á los que ella no tenia derecho a aspirar le habia manifestado á la primera vista (pág. 207).

Luego de seis semanas de la partida de Alonso, se realiza la boda, comenzando una lamentable situación de melancolía e infelicidad conyugal, ya que “Teresa habia declarado de nuevo á su marido, en la víspera de la boda, que ella no podia prometerla mas que atenciones, sumisión, pero no amor ninguno. No le cumplió sino mucho su palabra” (pág. 210), siendo doña María quien dio cuenta de su melancolía: “María conoció que ella se habia enajenado para siempre su corazon; y se esforzó en balde á recuperar su afecto” (pág. 210). El mismo don Ramiro, volviendo a la razón como guía de sus reflexiones, se dio cuenta que “en el seno de la opulencia, y con una muger hermosa, puede ser uno todavía digno de lástima, cuando está decaído en el mas querido de sus deseos” (pág. 210), complementando esta idea con el remordimiento por haber

evitado la felicidad del hijo de su mejor amigo, llevándolo en su actitud egoísta a aceptar un peligroso cargo que tomaría años de su vida.

El aciago de la vida marital a que ha llevado el egoísmo de doña María y don Ramiro, frustrando el amor entre dos jóvenes “virtuosos” lleva a una digresión de índole moral de parte del narrador: “El verdadero amor es en tanto grado un bien real, que aun desgraciado, presenta preciosas ventajas” (pág. 210). La vuelta de Alonso, coincidente con el seísmo, logra revertir esta situación y cumplir el deseo amoroso de los jóvenes. Una vez que Alonso halla a Teresa entre los escombros, ella vuelve en sí y pide desesperada que salve también a don Ramiro, a quien encuentran moribundo. Éste, en un acto de generosidad y benevolencia, deja su fortuna a Alonso y Teresa. Pasado un año del luto, los jóvenes se casan y deciden viajar a Sevilla para formar un hogar. Se vincula el lazo matrimonial con la nueva vida de los jóvenes y, a su vez, con la reconstrucción de la ciudad, en una escena que demuestra que la asociación entre los personajes y el ambiente donde se desenvuelven es una de las claves de lectura de esta novela: “Pero últimamente, en esta postrera época, y cuando Lima salía de sus ruinas, era ya una nueva ciudad, se efectuó su unión” (pág. 216).

El azar, representado por el histórico seísmo, permite la unión a los jóvenes al suprimir a los personajes que representaban el obstáculo de su amor (don Ramiro y doña María). Este *deus ex machina* reconfigura las relaciones de intereses opuestos, siendo el inicio de una nueva vida para ellos, que prefieren alejarse del espacio representativo de la aflicción, es decir, Lima. Velázquez comenta: “Finalmente, Alonso y Teresa se casan, pero la relación amorosa entre una mujer peruana y un noble español concluye con el viaje de ambos a España: Lima parcialmente devastada y lugar de amargos recuerdos no es un espacio propicio para la realización de su amor” (2004b, pág. 165).

2.4.2.4. La representación de Lima: la imagen de lo criollo.

Revisemos el inicio de la novela: “Poco ántes de la mitad del siglo décimo octavo, en el año de 1741, vivía D. Ramiro en la opulenta ciudad de Lima, nueva capital del imperio de los Incas. Había nacido en Sevilla, y no se hallaba en el Perú mas que para recoger la sucesión de un tío, muerto en aquella tierra despues de una mansión de cuarenta años” (pág. 193).

La referencia al “Imperio de los Incas” obedece a las convenciones de la época, ya que como indica Velázquez (2004b, pág. 162), “(...) [Olavide] conociendo la naturaleza de sus lectores, construye un narratario seducido por el misterio y el pasado de los incas. Recuérdese que entre el público culto francés el mito de los Incas y su pasado esplendoroso ya estaba arraigado en ese momento”. Efectivamente, en esa época, *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega ya habían surtido el efecto idealizador sobre la civilización incaica, publicándose libros como *Los incas o la destrucción del imperio del Perú*⁶⁷ de Jean François Marmontel; también es probable que la imagen de magnificencia con la que se caracteriza a Lima: “la ciudad mas

⁶⁷ El título original es *Les incas, ou la destruction de l'empire du Pérou*, libro publicado en 1777 y en el cual se hace un recuento entremezclado de la conquista del Perú y México, y en cuyo prólogo se hace referencia de las noticias lascasianas sobre la crueldad de la conquista, las condiciones infrahumanas a que se sometió a la población indígena, a pesar de las buenas intenciones de los monarcas españoles. La crítica se realiza desde la perspectiva ideológica de la Ilustración: “Los partidarios del fanatismo se esfuerzan á confundirle con la religión, y este es su sofisma eterno. Los verdaderos amigos de la religión la separan del fanatismo, y procuran alejarla de esta serpiente oculta y alimentada en su corazón. He puesto sobre la escena, con referencia á la historia, los fanáticos é hipócritas, y los pongo en paralelo con los verdaderos cristianos. Bartolomé de las Casas es el modelo de los que yo respeto; es en él en quien he querido representar la fé, la piedad, el zelo puro y tierno, y en fin, el espíritu del cristianismo en toda su pureza. Fernando de Luques, Davila, Vicente del Valverde, Riquelme, son ejemplos del fanatismo que desfigura el hombre y pervierte al buen cristiano. En ellos he colocado el zelo absurdo, atroz é inhumano que la religión reprueba, y que, si lo tomasen por ella, la haria hacerse aborrecida. Hé aquí, creo, mi intención espuesta, para convencer de mala fé á los que fingirian no entenderme” (Marmontel, 1991, pág. 225). Es evidente que las categorías “buen salvaje” y “fanatismo” pertenecen a las categorías ilustradas de la época, que demuestra la afinidad de los ideólogos galos de la época por el Perú y su esplendoroso y sobrevalorado pasado. También puede tomarse la idea de que en esa obra, publicada en el periodo de la Revolución de las trece colonias inglesas de Norteamérica y, por tanto, sólo una docena de años antes de la Revolución Francesa, Marmontel, al igual que otros ilustrados franceses (Voltaire, Rousseau y Diderot) intentó realizar un texto de ataque a la situación social francesa, que ya era crítica en ese momento.

opulenta del Nuevo Mundo” (pág. 194), sea por el orgullo del criollo nativo. Sin embargo, esta actitud llega a ser oscilante en el transcurso de la novela, pareciendo más que deseos de alabar porque sí algún elemento de la tierra natal del autor, responder ante todo a lograr determinados efectos destinados a reflejar la perspectiva subjetiva de los personajes y/o generar la admiración o reprobación del lector, al describir la realidad limeña dieciochesca en los aspectos positivos y negativos de la misma, razón por la que podemos vincular la intención del autor con la del movimiento costumbrista peruano decimonónico, en el sentido de proseguir la tradición –instaurada por Juan del Valle Caviades– de centrar la descripción de la ciudad a partir de una mirada crítica –benévola o censuradora–, línea que va a ser desarrollada hasta llegar a una relativa madurez –en el siglo XIX– con el costumbrismo peruano (Felipe Pardo y Aliaga, y Manuel A. Segura).

Una vez obtenido el reconocimiento como heredero, don Ramiro “mando hacer á este querido pariente, á quien él no habia visto jamas, un suntuoso oficio de difuntos. Se manifestó generoso con los eclesiásticos y religiosos de toda forma que, para la mayor gloria de Dios, y mayor provecho personal de ellos, superabundan en la capital del Perú” (pág. 194). Es evidente el no tan soterrado sentido de crítica a la clase eclesiástica y su religiosidad de viejo cuño, y cuya condición de clase social innecesariamente numerosa es perceptible tanto en la colonia como en la misma Metrópoli. Se nota una mayor soltura en la expresión de la crítica hacia la clase eclesiástica, por medio de una digresión muy a tono con el decurso regular de la narración. Es notorio que el estilo es más fluido que en *El Incógnito* y *Paulina*.

La llegada y permanencia del peninsular genera un clima de entusiasmo entre los criollos y españoles residentes, quienes buscan la cercanía del chapetón, de seguro con la intención –no mencionada explícitamente en la novela– de interesarlo por alguna de

las muchachas casaderas de la élite criolla limeña, algo muy común en la época, acrecentando en este caso por la condición de adinerado de don Ramiro⁶⁸. Sin embargo, el español no se siente a gusto en la ciudad:

D. Ramiro se hallaba distante de pensar en satisfacerlos. Es verdad que vivía con un gran fausto, al que sus sencillas costumbres se acomodaban bastante; pero las riquezas no eran en Lima un medio de distinguirse. Mucho españoles ó Criollos sobresalían allí á lo ménos tanto como él; y sucedía, no se sabe mucho como ni porque, que la pompa y poder del Virrey ofuscaba mucho al modesto D. Ramiro (pág. 194).

Esta aparente imagen negativa de la clase adinerada enmarcada en una evidente referencia histórico-social demuestra la incomodidad del personaje, que por sus dotes de intelectual, se ve impelido a volver a Sevilla ante la sociedad materialista, llena de apariencias y carente de cultura que se le presenta, mostrando su desagrado, pero a su vez, su propia petulancia: “(...) no por ello se engañaba ménos con un gracioso candor sobre los motivos reales que le infundían deseos de ir á mostrar su opulencia á sus deslumbrados conciudadanos” (pág. 194). Se establece una diferenciación entre riqueza/sabiduría, entendiendo la riqueza como un medio vano de lograr figuración, sólo aparente, ya que es mediante el ejercicio de la razón, la sabiduría que se logra destacar realmente. Una reflexión de índole ilustrada que viene a servir de elemento configurador de la personalidad de don Ramiro.

La novela presenta una descripción demográfico-social y geográfica-climática, presentando la ciudad natal del autor a partir de una perspectiva parcial y negativa:

(...) la ciudad era vasta, pero no bastante poblada con proporcion á su extensión; el clima tenía alguna apacibilidad, pero las lluvias no refrescaban allí nunca el aire y el suelo. Admitido D. Ramiro en la primeras tertulias, hacía justicia á la afabilidad de los hombres, á las gracias, y aun hermosura de las mugeres; pero tanto unos como otros

⁶⁸ Marcelin Defourneaux (1965) menciona en la parte inicial refiriéndose a la genealogía de Pablo de Olavide: “(...) si la vanidad de los criollos les aleja de la práctica del comercio, única fuente de ingresos en las indias, su ruina progresiva conduce a sus hijas a buscar el matrimonio con los europeos enriquecidos por los negocios, o los cargos públicos, en los que logran generalmente una brillante y rápida carrera (...) Pablo de Olavide procede de una serie de matrimonios "mixtos" de la índole que hemos referido” (pág. 18. El entrecomillado en el interior de la cita es original).

tenía escasa ó ninguna instrucción. El juego ó frívolas conversaciones no podían agradar á un sugeto ya tan instruido y habituado á pensar como D. Ramiro (pág. 194).

Esta referencia poco favorable, hecha bajo una perspectiva pesimista, sirve como pretexto a los deseos de volver a España que manifiesta el chapetón, que “estaba desviviéndose (...) por surcar de nuevo las olas del mar pacífico y las del inmenso Océano” (pág. 195). También podemos apreciar al personaje don Ramiro como un hombre racional y culto a quien el entorno social conservador y la inopia de la elite criolla molestan de sobremanera. Velázquez (2004b, pág. 162) señala que: “Lima aparece como el espacio de la carencia, lo que se confirma porque, a pesar de todos los recreos limeños, don Ramiro se empieza a aburrir”. Se hace una crítica a la nobleza colonial, no tanto desde el punto de vista de la propensión hacia el vicio, sino más bien desde su carácter tradicional, no dispuesto hacia el aprehendimiento de las luces del siglo dieciochesco, en el cual expresamente se ubica el transcurrir de la novela, lo que de algún modo equipara a esta clase social colonial con su equivalente de la Metrópoli.

Velázquez puntualiza esta imagen producida a partir del diálogo establecido entre la descripción del personaje y del entorno donde se desenvuelve:

Así el espacio social limeño representado insiste en la abundancia de juegos y sacerdotes y en la carencia de educación, nótese los elementos del programa ilustrado: mediante la educación y el liderazgo del guía político, revertir y dominar el azar y la fe. El personaje D. Ramiro aparece configurado como hombre acaudalado y sabio, viaja a Lima para recabar una herencia y “con la intención de estudiar á los hombres y a la naturaleza” (193). Nuevamente la materialización del proyecto ilustrado, en el cual el viaje es una formidable operación cognitiva. El carácter de tópico de esta pretensión del personaje se corrobora porque en ninguna parte de la novela se manifiesta su supuesto afán de conocimiento. En síntesis, D. Ramiro posee dinero, poder y saber (2004b, págs. 163. El entrecomillado es original y cita un fragmento de la novela *Teresa*).

La lectura que ofrece Marcel Velázquez sintetiza buena parte de lo que hemos venido observando respecto al personaje don Ramiro.

Una vez establecidas las razones que originan el deseo de alejarse de Lima en

don Ramiro, el narrador realiza una digresión muy a tono con la finalidad de generar el suspenso (Reis y Lopes, 1995): “Cambiaron enteramente de repente las opiniones y planes de nuestro sabio. ¿Quién obró sin esfuerzos, sin desearlo, y aun sin saberlo, semejante mudanza? una tierna doncella, que apenas habia llegado á sus catorce años” (pág. 195). Así arribamos al primer hecho fortuito clave en el devenir del discurso: el encuentro con Teresa. Revisemos la descripción de la joven, adoptando la focalización interna (Reis y Lopes, 1995) del personaje don Ramiro a través del estilo indirecto⁶⁹:

(...) descubrió cerca de la iglesia de San Sebastián, á dos mugeres cubiertas con sus mantillas (...) la una era anciana, pero la otra tenia visos de hallarse en la flor de la edad (...) la hermosura de sus facciones correspondia con la gentileza de su talla; porque la hermosa Teresa Fuentes, favorecida de la naturaleza bajo todos los aspectos, parecia ya alta, aunque, apenas de edad de catorce años, podia ser mirada todavia como en la infancia (...) pudo contemplar por un instante el rostro de la hermosa Teresa, y creyó ver medio abiertos los cielos. Su dulce sonrisa, negros ojazos, cabello moreno, rizado naturalmente, y la reluciente blancura de su tez, introdujeron el desorden en el alma del sabio. Dijo este en su interior que *si la hermosa desconocida reunia á tantos dotes exteriores las buenas prendas de la voluntad y entendimiento, no podia comparársele muger ninguna en la tierra*. Ahora bien, durante los dos ó tres segundos que él estuvo en frente de Teresa, notó ciertamente que la inteligencia, bondad, y candor se pintaban en su celestial figura (pág. 195).

La descripción de estas escenas es de una innegable laya costumbrista, al configurar la imagen de la mujer limeña arquetípica desde la mirada europea colonial: cabello y ojos oscuros, tez pálida, y la silueta que resalta a pesar de la conservadora vestimenta.

Por otro lado, la escena permite aseverar que Olavide muestra una línea definida en la caracterización de personajes en las novelas analizadas: la bella adolescente, el gallardo joven enamorado, el hombre que bordea los treinta años enamorado de la joven y el personaje mayor (masculino o femenino) que sirve de apoyo, de guía o de obstáculo a las pretensiones de los protagonistas.

⁶⁹ He reproducido en cursivas la referencia al pensamiento del personaje en estilo indirecto.

Para culminar este breve recuento de los aspectos costumbristas de la narración, al arribar a la última parte de la misma, cuando el barco en el que Alonso recalca en el puerto del Callao, el capitán anima a su fatigada tripulación “anunciándoles que celebrarían luego en Callao la fiesta de Todos Santos” (pág. 211), mencionando la tradicional costumbre de conmemorar el Día de Todos los Santos (primero de noviembre), cerrando el narrador la referencia de la siguiente manera: “Con mucha razón los marinos espertos no se aventuran á contar con el siguiente día; cuyo método debería seguir también por cierto en tierra” (pág. 211). Es evidente que hace referencia a las costumbres disolutas de la época, lo que nos vuelve a acercar al costumbrismo hasta aquí estudiado.

2.4.2.5. Elementos góticos asociados al seísmo.

La irrupción del quinto hecho fortuito es –dentro de la narrativa olavidiana estudiada hasta ahora– la mejor expresión del azar como determinación del destino de los personajes. A continuación revisaremos la descripción del seísmo:

Iba terminarse el día 28 de octubre, y se presentaba el navío delante de Callao á las diez y media de la noche, cuando el mar, sin causa ninguna visible, se hinchó y bramó con furia: El prudente capitán reconoció los anuncios de un terremoto. Mando a forzar de velas para largarse: esta sola precaución preservó el buque contra una inevitable pérdida. Una media hora mas tarde el mar inundó el puerto, y las tierras situadas mas allá, hasta mas de una legua; aun se tragó á los mas infelices que se salvaban en Lima. De veinte y tres navíos que habia en el puerto, se fueron á fondo diez y nueve y cosa asombrosa, si semejantes desastres no fueran auténticos, arrojó el mar los otros cuatro bien adelante tierra adentro (pág. 211).

En esta descripción, el sentido realista de apego de los hechos se funde con la vivencia personal del autor, logrando, no sólo un pasaje de indudable calidad literaria, sino también, a indicación de Núñez (1987), inaugurar un nuevo tópico literario en el ámbito de la novela hispanoamericana:

Hasta la época de Olavide no fue el terremoto motivo de la trama novelesca. El temblor de tierra –frecuente fenómeno natural en muchas

regiones del Pacífico— ocupó la imaginación literaria de autores coloniales de poesía (Oña, Caviedes, Peralta, Miramontes, Barco Centenera) y fue objeto de referencias en crónicas (Calancha, Bernardo de Torres, Juan Meléndez) y en relaciones históricas (Suardo, Mugaburu) pero el tema no se incorpora ni al teatro ni al género narrativo. Olavide es el primero en el Perú y en Hispanoamérica que incorpora en el ambiente del fenómeno natural, una trama novelesca y lo hace con ingenio, habilidad, soltura y ambientación adecuada, propios de quien en su juventud fue testigo presencial del fenómeno y que además significó en su persona, circunstancia determinante de su propio destino. (...) Todo ello hace más sugestivo el ensayo novelístico de Olavide en cuanto supone una novedad temática en la literatura española e hispanoamericana, en el filo de los siglos XVIII y XIX (Núñez, 1987, pág. LX).

Núñez también informa acerca del tópico de seísmo en la narrativa europea de la época: “Olavide coincide con muchos autores europeos modernos que se inspiran en el terremoto para crear ficciones literarias. Tal situación se aprecia con el terremoto de Lisboa (en 1755) y el de Nápoles (en 1783), los que tuvieron extensa repercusión literaria en toda Europa e impresionan especialmente en la Alemania pre-romántica” (1987, pág. LX).

Es indudable que en *Teresa* la naturaleza como provocadora del azar determinante en la vida del ser humano es un tema de evidentes perspectivas románticas, pero que sin embargo no llega a inscribirse de modo ortodoxo en tal registro. Marcel Velázquez señala que “La Naturaleza no aparece como una fuerza autónoma, sino que el propio narrador y los personajes le atribuyen un carácter divino. (...) Aquí una diferencia capital con la percepción predominante de la Naturaleza en las novelas románticas como un espacio autónomo sacralizado, pero no subordinado a la esfera de una religión” (2004b, pág. 165). Lo que indica Velázquez respecto a la perspectiva de la Naturaleza en la novela es correcto. Esto demuestra que aún no se expresa plenamente el romanticismo, al menos en el pensamiento de los personajes y la voz narrativa (narrador), ya que estos sí le dan al seísmo un sesgo religioso. Por ejemplo, en el pensamiento de Alonso:

(...) juró volver á hallar á Teresa, viva ó muerta, con peligro de sus días. “¡Quien sabe, decia, mientras que esperaba con una indecible impaciencia la vuelta de la luz, quien sabe si aquel Dios tan tremendo, cuando confia á los elementos el cuidado de sus venganzas, no me ha traído de lo último del mundo para salvarla! ¡La veré á lo ménos, la veré, aunque fuera en medio de las ruinas!” (pág. 211. El entrecomillado es original).

Esta asociación del castigo divino con el seísmo⁷⁰, junto con las condiciones propicias para el pillaje: “Muchos hombres de la tripulación pidiéron licencia al capitán para ir á tierra. ¿Es menester decirlo? La humanidad no era el móvil de algunos; y los mas arrostraban contra los peligros con la esperanza de proporcionarse un botín fácil y precioso” (pág. 211), tienen un claro sesgo autobiográfico, asociado al carácter vivencial que tiene el acontecimiento respecto a la experiencia vital del autor⁷¹.

Las observaciones de parte del narrador nos permiten adentrarnos en la evidente intención de reflejar la realidad, nos acercan al sentido testimonial. Otros apuntes que refuerzan el sentido de recuento testimonial son:

a) la observación sobre las réplicas: “(...) hasta el 29 de noviembre, es decir por

⁷⁰ Esto representa una contradicción entre el texto narrativo y el pensamiento ilustrado, indagador y científico, que demuestra Olavide desde su juventud (Defourneaux, 1965). Opino que más que una consecuencia de su arrepentida vuelta al seno de la religión por medio del cristianismo ilustrado de *El Evangelio en triunfo*, estamos, desde la lectura ideológica a que nos remite el autor implícito, ante la “falsa conciencia” lograda por el sistema autorreferente y cerrado del texto narrativo (Santana, 1997, pág. 81). Sobre la ideología de las novelas y el autor implícito trataré en el tercer capítulo.

⁷¹ Marcelin Defourneaux (1965) escribe respecto a la situación de la población y la actividad de Olavide después del terremoto: “El seísmo había sido precedido, durante alguno días, de estampidos subterráneos parecidos a lejanas descargas de artillería; la inquietud reinaba, pues, en la ciudad, en distintas ocasiones ya probada por los terremotos. (...) Un espantoso pánico se había apoderado de los supervivientes, quienes, a medio vestir, erraban entre los escombros en busca de los suyos. Con los llantos y gritos se mezclaban escenas de exaltación mística; algunas procesiones recorrían las calles, entregándose a flagelaciones y clamando misericordia. Ciertos predicadores aumentaban la turbación de los espíritus al atribuir el desastre a la venganza del cielo irritado, profetizando el fin del mundo, y el provincial de San Francisco predicaba contra los que atribuían la catástrofe a causas naturales” (Defourneaux, 1965, pág. 22). Una vez que se establecen teorías científicas acerca del origen del seísmo “Pablo de Olavide (...) opinó que debían ser divulgadas entre el público y comunicadas a las Academias. Ya se revelaban en Pablo, entonces de veintiún años, dos rasgos de su carácter que volverán a encontrarse en todos los episodios de su vida accidentada: el gusto de “filosofar” sobre los acontecimientos y la necesidad de lucha y actividad” (Defourneaux, 1965, pág. 23). Como es sabido, Olavide fue nombrado por el virrey Manso de Velasco, como uno de los comisarios encargados de reconstruir la ciudad y resguardar los bienes de los pudientes fallecidos o heridos, siendo justamente el manejo de esos fondos, así como el fraude con las deudas ante los acreedores de su padre, fueron los motivos del primer proceso en su vida, lo que llevó al criollo a viajar a España y comenzar su brillante carrera como hombre de poder durante el reinado de Carlos III.

espacio de mas de un mes, se experimentaron unos sesenta temblores, entre los cuales hubo algunos violentísimos” (pág. 213);

b) las referencia a las particularidades posteriores al seísmo: “En medio del desastre, muchos objetos volvian á hallarse casi intactos” (pág. 213);

c) las notas sobre la posible hambruna sobreviniente al desastre: “Las órdenes del Virrey hiciéron venir provisiones en abundancia á la ciudad é impidieron así un hambre que, en los primeros dias, la destrucción de los hornos parecia hacer inevitable” (pág. 214);

d) la situación de los sobrevivientes pasado un tiempo desde el seísmo: “Cuando, en una numerosa población, cada uno se ocupa en reparar sus pérdidas, los vestigios suyos pueden subsistir todavía por mucho tiempo; pero no tarda en establecerse una especie de orden, y se reproducen los recursos á cada instante. Fue lo que sucedió en este muy memorable terremoto” (pág. 214-215).

Es indudable la importancia que se le da al seísmo, desde el mismo título, en esta novela. Pero la significación del fenómeno natural va más allá, como veremos en la parte final de este estudio.

Asociada a la descripción de las ruinas de la ciudad al arribar el grupo de marineros que acompañaba a Alonso, se aprecia una lene apreciación irónica hacia la clase eclesiástica: “Cuanto mas se aproximaban á ella [la ciudad], tanto mas consideraba el mal como irreparable: de tantos templos, monasterios y hospitales que se elevaban en medio de las casas, ni siquiera uno había resistido al azote destructivo; todo estaba cubierto de escombros; y se reconoció después que únicamente veinte y cinco casas se habian libertado de la ruina general” (pág. 212). La mención a los espacios propios de la clase eclesiástica (templos y monasterios), así como la asociada a la actividad de la clase religiosa (hospitales) indica de modo sutil la ya mencionada

referencia al excesivo número de clérigos y personas asociadas a la religión, lo que aunado a la comentada referencia del seísmo como “castigo divino”, conforma un comentario sutil y sarcástico contra el clero.

Alonso encuentra en su camino al mismísimo virrey “D. Josef Marso y Velasco, cuya prudencia y zelo se immortalizaron con esta horrenda catástrofe en el Perú. Este ilustre gefe de una población desesperada daba las órdenes mas necesarias⁷²” (pág. 212). Al buscar la casa de don Ramiro, Alonso encuentra el cadáver de doña María. Vemos en la descripción de las labores de recojo de muertos una clara escena gótica:

Habiendo llegado á una plazuela, descubrió á unos hombres ocupados en ahondar hoyas, hácia las que transportaban algunos cadáveres. Todos tenias (sic) la cara descubierta, como en el instante en que la muerte los habia cogido. En ellos habia un crecido número de mugeres jóvenes. Armándose del necesario valor, se atrevió á echar atentas miradas sobre sus rostros. Creyó estar seguro de de no haber reconocido á Teresa; pero al aspecto de uno de los últimos cuerpos, estuviéron sus fuerzas para abandonarle; tuvo la certeza de tener á la vista á Maria privada de vida, á María cuyas facciones estaban grabadas en su memoria de un modo indeleble; porque la memoria de los enemigos es, á pesar nuestro, tan durable como la de las personas amadas! (sic) (pág. 212)

Otra muestra de goticismo es la imagen de Alonso buscando entre las ruinas de la casa de don Ramiro: “Cubrían muchos destrozos la entrada de una escalerilla subterránea. (...) Anduvo errante al principio en la obscuridad; dando al cabo muchos pasos, descubrió alguna cosa blanca que recibia una escasa luz de un respiradero bastante angosto” (pág. 213). Estos episodios próximos a lo gótico⁷³, son frecuentes en

⁷² Según expone Defourneaux (1965), esta imagen del virrey participando activamente de las labores de rescate, no corresponde a la realidad: “(...) el virrey Manso, participando del pánico general, pasaba el resto de la noche en encomendarse a Dios, sin tomar ninguna medida útil” (pág. 22). Velázquez (2004b) opina de este episodio: “Respecto del mundo social representado, hay un abierto elogio del virrey” (pág. 162). Es de apuntar que Olavide, ante las acusaciones que se le hicieron en Lima, siempre recibió el apoyo tanto del virrey como de la Audiencia de Lima. Es probable que quisiera hacer una apología del alto funcionario hispano como una retribución.

⁷³ Nigel Glendinning (1995) menciona que “el gusto dieciochesco de lo funeral y lo macabro, se consideran con frecuencia fenómenos románticos o prerrománticos, que parece corresponder a un cambio de la sensibilidad en el siglo XVIII (...) como resultado de las modificaciones de perspectivas y fronteras de las ciencias, que trajeron consigo una revolución psicológica en el Occidente” (pág. 101). Esta faceta de la novelística olavidiana es estudiada por Alonso Seoane (1995) sólo que la autora centra en la edición española y no incluye a *Teresa*, como sí hace Sebold (1995) en su lectura en conjunto de las novelas de Olavide.

las novelas analizadas de Olavide⁷⁴, como ya comprobamos en el análisis de *El Incógnito*.

Al llegar a la casa de don Ramiro, Alonso empieza a buscar a Teresa con ayuda de dos criados, que por no haber estado en la ciudad en el momento del seísmo no había sufrido daño alguno y que tampoco habían huido como aparentemente sucedió con los demás. Sin embargo, ambos se muestran remisos a hurgar en los escombros. Alonso se ve obligado a buscar sólo y así encuentra a Teresa: “Qué momento! (sic) Estaba ella sin sentido, y no parecía haber recibido heridas; pero unicamente los débiles latidos de su corazón diéron á conocer á D. Alonso que estaba viva todavía” (pág. 213). Al encontrar a don Ramiro es más notorio el sentido gótico: “(...) le vieron en un estado lastimosísimo. Además de muchas contusiones en los brazos y piernas, tenía el estomago como roto; y cuando recuperó perfectamente el sentido, no cesó de respirar con trabajo” (pág. 214).

Una vez casados los protagonistas, se van a Sevilla, dejando atrás la ciudad aún en ruinas y los malos recuerdos. Lo gótico en la novela es dejado atrás, es superado, al igual que en *El Incógnito*, ya que en ambas novelas, lo gótico no es un fin en sí mismo,

⁷⁴ Alonso Seoane (1995, págs. 55-56) opina acerca de la inclusión de lo gótico en las novelas cortas de Olavide: “El análisis de los elementos góticos de estas novelas puede enfocarse desde distintos puntos de vista. Así, además de los motivos argumentales, puede observarse con el hilo central de la exaltación que proviene de las pasiones, la delirante expresión verbal de su connotación emotiva, que verdaderamente presenta un lenguaje gótico (...), y las manifestaciones psicósomáticas de las mismas: su expresión no verbal, también gestual. Su relación con el teatro de la época es evidente: escenas dramáticas –desaforadas– que se narrativizan, en su expresión verbal y en el movimiento escénico de los personajes y demás extremos incluidos normalmente en acotaciones; o, si se prefiere, fragmentos de relato concebidos teatralmente (...), que podrían directamente escenificarse. (...) la plasticidad invade lo puramente verbal en imágenes figurativas, la plasmación de conjuntos y detalles del más puro gusto (*mal gusto*): concreciones gráficas macabras, sangre, miembros convulsos, etc. Claro que todo se da mezclado, normalmente –aparte de simple exacerbación de la sensibilidad: lenguaje exaltado, lágrimas, gemidos, desmayos, temblores, gritos de horror, sangre, hechos alictivos, etc.”. En otra parte la autora remarca la trascendencia de la narrativa olavidiana al incluir estos elementos en su narrativa: “(...) queríamos poner en relieve la importancia que le dio [a la sensibilidad desgraciada extrema] Olavide, al incluir en su colección aquellas tendencias que, hacia lo gótico propiamente dicho o con elementos de lo mismo, se estaba dando en la literatura de su tiempo, y que consideró de interés difundir entre los lectores de España. Sobre todo por lo que esto implica de presencia en España de las corrientes literarias contemporáneas europeas, en concreto, de esa vertiente de sensibilidad infeliz y aspectos góticos de cuya existencia en España son parte muy importante las aportaciones de las *Lecturas útiles y entretenidas*” (pág. 62. Las cursivas son originales).

sino un aspecto que sirve para enhebrar a los demás elementos que componen la trama narrativa.

2.4.2.6. La pasión sobre la razón: el arribo al romanticismo.

Se puede elaborar diversos apuntes respecto a la novedosa reconfiguración de la jerarquización entre la razón y los sentimientos realizada en esta novela a través del triángulo amoroso que conforma el aspecto tensivo clave en el desarrollo de la trama de la novela.

Como comprobados también en el análisis de *El Incógnito* y *Paulina*, la novela *Teresa* presenta el tránsito de la sociedad del antiguo régimen hacia la nueva concepción tanto de las relaciones personales como sociales propios de la Edad Contemporánea, signados por el individualismo proyectado al arte por medio del romanticismo. El destacado estudioso de la historia de la novela española Ferreras (1973) así lo indica, proyecta el contexto político-ideológico hacia la trama de la novelística del periodo de tránsito entre los siglos XVIII y XIX:

Para la ideología en el poder es claro que un concepto como el del individualismo no podía ni discutirse: al nivel político lo combate negando toda libertad democrática, al nivel artístico, al nivel de la novela, traduce esta misma lucha, esta misma negativa, consciente o inconscientemente, recortando y limitando hasta lo inverosímil toda acción individual, personalizada, al protagonista novelesco.

El principio de jerarquía en el antiguo régimen pide que todo hombre se encuentre encuadrado, limitado también, que toda esfera de acción sea cuidadosamente acortada: el universo es una pirámide, en la cúspide se encuentra Dios, después viene el Rey, después los señores y después todos los demás (...) No sería difícil establecer un paralelo, y esta vez muy significativo, entre las relaciones de autoridad en el antiguo régimen y las relaciones de parentesco en un cierto novelar producido bajo la égida de este antiguo régimen. No sería tampoco muy difícil demostrar cómo la mayor parte de las actitudes de los personajes novelescos responden a un ceremonial bien conocido y desde luego oficial.

Un hijo, por muy protagonista novelesco que sea, no se alzará jamás contra su padre, porque este alzarse sería verdaderamente un alzamiento, un ataque a la sociedad (...) pero el siervo, el cortesano, el hijo deben saber que estos poderes velan por él, le labran la felicidad y le aseguran su porvenir (págs. 124-125).

Es sabido que la Ilustración da preponderancia a la racionalidad como medio de

llegar a la “felicidad” y el “bien”, que junto con la “razón”, la “naturaleza” y –por supuesto– la “virtud”, conforman el léxico característico del espíritu del Siglo de las Luces (Hazard, 1958; Touchard, 2001). Por otra parte, se ha verificado en las novelas estudiadas que las reacciones sentimentales sirven para incrementar las posibilidades moralizadoras, al exaltar los beneficios de seguir la “virtud” y las desgracias de seguir el “vicio” dentro del plan ilustrado que sigue Olavide. Sin embargo, en esta novela las jerarquías se invierten, subordinándose la razón a los sentimientos, el intelecto a lo pasional. Ferreras señala que “Estos nuevos ideales de la época podemos llamarlos, a falta de mejores términos, valores burgueses, entendiendo por tales y sobre todo, el racionalismo y el individualismo” (1973, pág. 125).

Paul Hazard, en el clásico libro *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* (1958), que constituye un estudio erudito sobre el pensamiento ilustrado en el que se examina también las líneas de desintegración de la ideología predominante durante el siglo XVIII (Siglo de las Luces) y la raíz del fracaso que guardaba el proyecto ilustrado: la aparición del hombre de sentimiento, arquetipo destinado a suceder al hombre de razón, es decir, el advenimiento del romanticismo, cuyo germen se encuentra en la misma ilustración racionalista. Al respecto, Frolidi (1984) nos dice que: “El romanticismo, que tendrá un concepto profundamente distinto tanto del «yo» como de la naturaleza, dará un valor absoluto al sentimiento, viniendo a romper así el buscado y realizado equilibrio de los autores ilustrados” (pág. 69).

La novela *Teresa* escrita entre fines del siglo XVIII y los primeros años del XIX; y publicada –hasta donde ha llegado la presente investigación– pasado el primer cuarto del siglo XIX constituye una muestra de esa inversión, de este nuevo reacomodo de la jerarquización pasión/razón, que va a variar del siglo dieciochesco neoclásico (1º razón / 2º pasión) al inicio del siglo decimonónico romántico (1º pasión / 2º razón), siguiendo

la evolución de la ideología predominante desde la racionalidad ilustrada hasta el apasionamiento romántico. Proyectando esta tensión típica de límites entre movimientos contrapuestos a la realidad hispanoamericana de fines del siglo XVIII, Oviedo (1995) refiere que “La coyuntura histórica de la crisis colonial agudiza la oscilación o tensión dialéctica entre *razón* y *emoción*, entre *individuo* y *nación* que traía originalmente el neoclasicismo europeo⁷⁵” (pág. 316). Olavide demuestra en la evolución de su obra narrativa, estar inserto en los procesos culturales que afectaban al mundo hispánico de la época, tiñendo su labor creativa artística con el mismo tono que los escritores coetáneos que desarrollan su carrera en el territorio americano.

La novela *Teresa*, sin embargo, no pierde el sentido neoclásico de transmisión del ideal ilustrado, ya que “La novela prueba un postulado moral: el amor verdadero termina venciendo todas las dificultades” (Velázquez, 2004b, pág. 165). Como hemos visto a través de la lectura propuesta hasta aquí, esta novela comparte varios elementos con las estudiadas anteriormente en el presente capítulo. Es cierto que presenta algunas variaciones que muy bien podemos asociar con la evolución natural de un escritor, evolución que, en el caso de Olavide, responde a la madurez de una poética particular en conjunción con los cambios en la cultura europea, expresados en el ámbito artístico y, en este caso, específicamente a través de la novela que a fines del siglo XVIII, la cual “(...) expresa una forma de realidad tipificada, señalada por el criterio de utilidad, que irá desapareciendo a lo largo del siglo XIX” (Álvarez Barrientos, 1983, pág. 11), a favor del individualismo romántico y el psicologismo realista, ya adelantados en novelas como *Teresa* y *Paulina*.

⁷⁵ Las cursivas son originales

Ubicándonos en el ámbito hispanoamericano, José Miguel Oviedo (1995) refiere en los siguientes términos la situación de pugna entre el neoclasicismo reticente y el romanticismo emergente en la literatura hispanoamericana de inicios del siglo XIX:

(...) el predominio del neoclasicismo (...) continúa, pero ahora traspasado por los primeros conatos y anuncios de una nueva sensibilidad: la que provocará, más tarde en el siglo, la gran eclosión del romanticismo. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de las letras americanas a comienzos del XIX es ese juego de tensiones, oposiciones y asimilaciones que ambas formas van produciendo entre sí (y a veces dentro de un mismo autor), pugna a través de la cual se definirá la evolución intelectual y cultural de las mayores figuras de la época. (...) esta cuestión neoclasicismo/romanticismo es otra variante del eterno dilema entre las formas heredadas del pasado y las que se asocian a la actualidad, o tal vez entre un estilo definido por la rigidez que imponía y otro por la flexibilidad que prometía (pág. 337).

Lo expuesto por Oviedo tiene se demuestra sin dificultad entre los autores peruanos que publican su obra dentro del territorio peruano⁷⁶ (Mariano Melgar) y los que lo hacen en el extranjero (Pablo de Olavide).

Olavide escribe sobre temas convencionales, asociados al neoclásico y de evidente finalidad didáctico moralizadora, pero expresando su propia individualidad que ya había sido incomprendida, rechazada y hasta perseguida por el sector reaccionario español en el marco de la decadencia del régimen caduco al que justamente critica hasta el final de sus días. Esto lo acerca a la noción romántica de libertad de creación y de enfrentamiento contra cualquier forma de opresión a la sociedad, propias de la labor del literato romántico, noción que si Olavide no conoció formalizada, sí llegó a intuir

⁷⁶ Centrándonos en Perú, Marcel Velázquez (2005) indica, refiriéndose a la novedosa imagen femenina que propone el *Mercurio Peruano* en su “Prospecto” confiando en la capacidad de la mujer para adscribirse a los circuitos letrados ilustrados: “Se ha producido un viraje en la *episteme* occidental. Si en la fundación de la racionalidad (Descartes) se requería afirmar la preeminencia de lo racional y negar la pasión y los sentidos (es decir, los reinos de la mujer y la Naturaleza); ya en el siglo XVIII el imperio de la Razón no tiene límites y por ello incluso su tan temida rival –la mujer– es articulada a su implacable engranaje. Podemos interpretar esta circunstancia como producto del afán universalista de la época que no deseaba configurar una alteridad peligrosa, sino la inocua identidad entre los seres humanos” (pág. 9. La cursiva es original). Evidentemente, la idea Velázquez es perfectamente aplicable al pensamiento ilustrado olavidiano (*Paulina*), que llega al autor a través de los cambios ideológicos de fines del siglo XVIII. Sin embargo, en la novela *Teresa* observaremos la inversión de esta imagen, previendo el eclipse racionalista ilustrado y la aparición del romanticismo, donde predomina la pasión, la libertad y el individualismo.

probablemente por medio de su obra, en este caso, la última etapa de la misma que fue su narrativa.

La lectura de *Teresa o el terremoto de Lima* nos coloca frente a un texto literario que entremezcla los rasgos realistas y románticos a la manera de las novelas peruanas de fines del XIX, aquellas como *Aves sin nido*, que influenciadas por la impronta modélica y la intención acusadora del realismo, se inscriben, a su vez, en parte por el estilo y en parte de la caracterización de los personajes y situaciones, en los registros del romanticismo. Ya hubo una aproximación a esta idea en el capítulo anterior, al comentar la propuesta de Edmundo Bendezú (1992). La diferencia entre novelas como *Aves sin nido* y *Teresa* es que el rezago romántico de aquellas se convierte en adelantos en la novela de Olavide y que las características realistas de la misma provienen de la madurez del autor, asociada a la soltura en el manejo de los recursos narrativos y la intencionalidad moralizadora, y no de un modelo o paradigma que responda a la poética realista decimonónica que, para la época en que Olavide escribe su obra narrativa, aún estaba en germen.

Esta novela podría considerarse como una obra de madurez del autor. Las referencias cronológicas exactas en cuanto al tiempo del transcurso en el nivel de la historia e incluso la edad de los personajes y las descripciones, tanto exteriores (espacios) como interiores (psiquis de los personajes), acercan más al autor al realismo y al romanticismo emergentes que *El Incógnito* y *Paulina*.

2.4.3. Apuntes sobre la autoría.

Culminando este capítulo, haremos una somera revisión de la opinión de la crítica especializada respecto a la autoría de Pablo de Olavide, así como la posición de Estuardo Núñez acerca de la posible autoría de Pablo de Olavide. En el último apartado expondré mi posición respecto a esta polémica.

2.4.3.1. Balance de opiniones de la crítica respecto a la autoría.

Estuardo Núñez (1987) otorga expresamente la autoría de *Teresa* al criollo peruano y además la sustenta. Apoyan esta afirmación Jorge Cornejo Polar (1993), José Miguel Oviedo (1995), Russell P. Sebold (1995) y Marcel Velázquez (2004b). Los dos últimos expresan sus reservas respecto a la atribución de la autoría a Olavide, pero estudian la novela *Teresa* como obra del mismo.

Por otro lado, Edmundo Bendezú (1992) niega la autoría expresamente, indicando que “por su contenido y por su forma no salió de la pluma de Olavide” (pág. 14). César Toro Montalvo (1994), María José Alonso Seoane (1995) y James Higgins (2006), tácitamente ponen en duda la autoría al no incluir la novela, ni mencionarla en sendos estudios del conjunto de novelas de Olavide. En el caso de Alonso Seoane, seguramente por basar su estudio en la edición española (*Lecturas útiles y entretenidas*), dejando de lado la novela que tratamos por no estar incluida en el referido corpus novelístico. En el caso del peruanista escocés, no está clara la razón de la omisión, tal vez por la breve extensión del opúsculo que le dedica en su libro o, posiblemente, por no considerarla obra del criollo peruano. Exactamente lo mismo se puede opinar del caso de Toro Montalvo.

Finalmente, el español Guillermo Carnero (1995) sólo da cuenta del hallazgo y sustentación de Núñez, sin manifestarse respecto a la autoría de la novela en sí.

2.4.3.2. La posición de Estuardo Núñez.

Quien se ha encargado de sustentar la autoría de Olavide sobre esta novela corta que presenta influencia de la novela sentimental y de viajes, pinceladas criollas, costumbristas y hasta góticas, es Estuardo Núñez (1987), quien halló en la Biblioteca Nacional del Perú un volumen anónimo de reducidas dimensiones, publicado en París, 1829, en la Imprenta de Pillet y que Núñez no dudó en considerar como autor a Pablo

de Olavide (Núñez, 1987, pág. LVI). Las interrogantes obvias a la luz de este descubrimiento estuvieron asociadas a la razón de la edición en la capital gala y no en Nueva York, la identidad del editor de esta posible edición francesa y la posibilidad –no comprobada– de la existencia de más títulos editados en París.

Revisaré a continuación las razones que expone Núñez para sustentar la adjudicación de la autoría a Olavide:

A. Los giros y léxicos, el tono narrativo, el narrador omnisciente y aleccionador, el ritmo de la prosa, el estilo, la semejanza de la estructura, la norma general de exposición, el contenido edificante son del todo semejantes entre *Teresa* (edición francesa) y las otras novelas tales como *El Incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado*, *Marcelo o los peligros de la corte*, etc. (edición norteamericana) recuperadas por Núñez (pág. LVIII).

B. La relativa simultaneidad de aparición de las ediciones: la edición española aparece en 1828 en Nueva York y la francesa en 1829 en París. Esto se ve reforzado por la especulación que hace Núñez acerca de la identidad del editor de la edición francesa que habría sido el mismo Cayetano Lanuza: “Es posible que el editor Lanuza volviera en 1829 de Nueva York a París, donde había residido antes, pues dejan de aparecer también, desde 1829, en Estados Unidos otras obras castellanas bajo su nombre de impresor” (pág. LVIII).

C. La asociación entre el argumento de la novela y la biografía del autor, siendo los años en que transcurren los hechos de la novela (1741 a 1747) los mismos últimos años que Olavide vive en Lima (desde su nacimiento en 1725 hasta su partida a España en 1750); y, sobretodo, la correspondencia entre el hecho fortuito clave en la vida del autor y en el desenlace del nudo narrativo de la novela *Teresa*: el terremoto de Lima, ocurrido el 28 de octubre 1746, al que Pablo de Olavide sobrevivió, perdiendo a sus

padres y hermana, y participando activamente en el rescate de los sobrevivientes, la seguridad ciudadana y la posterior reconstrucción de la ciudad, actuando bajo las órdenes del virrey Manso de Velasco, personaje histórico mencionado directa o indirectamente en reiteradas ocasiones en la novela *Teresa* (Defourneaux, 1965, págs. 20-23; Núñez, 1987, pág. LVIII).

2.4.3.3. Olavide autor de *Teresa o el terremoto de Lima*.

Una vez revisadas estas argumentaciones, pasaré a la exposición de otras razones que apoyan la posible autoría de Olavide sobre la novela en cuestión.

En la primera parte del presente capítulo, la inserción autobiográfica como medio de creación aplicable a la “poética” de la narrativa olavidiana desde la perspectiva de la creación –en mi opinión– original, me permite anotar algunas ideas relativas a *Teresa o el terremoto de Lima*. Para profundizar un poco más en esto, leamos lo que Sebold (1995) escribe tomando como base *Lecturas útiles y entretenidas*, es decir, la edición española:

La cuestión del «autobiografismo» de las ficciones de Olavide se relaciona con otra no menos fascinante, esto es, el hecho de que estas historias parecen tan españolas, que cualquier lector se convence fácilmente de que son de autor español. (...) En su Prólogo Olavide, alias Céspedes, se anticipa a las dudas de sus lectores observando que es difícil «saber si estas historias son originales o traducidas, si son sacadas de otros libros, o si son propias invenciones del autor, o tal vez si hay de uno y otro» (...) Olavide apunta otra observación sumamente sugerente para el entendimiento de su insólito arte novelístico: «Lo que puedo asegurar es que todos los personajes son españoles, que los sitios, las costumbres que se pintan y los sucesos que se cuentan parecen acaecidos en España, de modo que si alguno de ellos ha sido sacado de libros extranjeros, el autor lo ha *naturalizado*» (pág. 175. Los entrecomillados y la cursiva son originales. Los primeros indican citas del “Prólogo” de la edición española).

Con esta disertación, Sebold, apoyándose en el “Prólogo” de los volúmenes de la edición española, que al haber sido publicada (1800) en gran parte tres años antes de la muerte del autor (1803), es extremadamente probable que él mismo haya sido el autor

del paratexto (Prólogo) que Sebold cita como apoyo a su apunte sobre las posibilidades que se abren al análisis de las novelas desde el punto de vista de la inserción autobiográfica y la “naturalización” al medio español de argumentos originalmente ambientados en escenarios extranjeros. Pero no queda ahí nada más, ya que estas ideas complementan perfectamente la sustentación que hace Núñez acerca de la autoría de Olavide sobre *Teresa*. Sigamos revisando lo que Sebold escribe:

Ahora bien: sin que el «autor» de las *Lecturas útiles y entretenidas* hubiese vivido profundamente las vicisitudes de los personajes de las novelas que acomoda, imaginándolas transcurridas en medios y circunstancias que le eran familiares, no se explicaría la notable verosimilitud *española* que él logró; y las «huellas autobiográficas» que se encuentran en estas historias son interesantes por ser uno de varios indicios muy claros del alcance de la identificación psicológica que se dio entre Olavide y las narraciones extranjeras que *naturalizó*. Condición de tal identificación era que Olavide se sintiese atraído hacia cuentos cuyos episodios y personajes coincidían con los de su propio recorrido vital; paralelos que de hecho serían «huellas autobiográficas», en el sentido normal del término, si se tratase de obras de pura creación. (1995, págs. 176. Los entrecomillados y cursivas son originales).

Nótese que la reflexión de Sebold muy bien podría adoptarse como apoyo a la supuesta autoría de *Teresa*, ya que lo que Sebold refiere aplicable al medio español, Núñez (1987) ya lo había esbozado para sustentar la autoría de Olavide en *Teresa* que es una novela donde la referencia autobiográfica es evidente:

[*Teresa*] supone la transfiguración del prematuro infortunio personal del autor que señaló un cambio en su destino pues en la novela encuentra la muerte don Ramiro como su propio padre don Martín José de Olavide y la madre de Teresa como su propia madre y el mismo Olavide (al igual que don Alonso) tuvo la triste misión de hurgar entre las ruinas para hallar los cuerpos de sus seres queridos (pág. LIX).

Lo primero que hace Núñez es encontrar paralelos evidentes entre la trama y circunstancias que afectan a los personajes, buscándoles paralelos en las experiencias que vivió Olavide en sus primeras décadas de vida, cuando era un joven criollo perteneciente a la nobleza limeña. La nostalgia por la tierra natal y la añoranza de las experiencias de la mocedad en la vejez sería una buena razón para esta perspectiva hacia

el pasado que Núñez va a señalar, enlazando a continuación esto con las reflexiones acerca las posibles razones de la creación de una novela contextualizada en la colonia natal del escritor criollo y la trascendencia de su escritura y publicación respecto a la opinión de la crítica nacional respecto a la actividad literaria de Olavide: “Se desvanece con el hallazgo de esta novela el reproche que alguna vez se hizo a Olavide de haber olvidado en sus obras el vínculo con la tierra natal” (pág. LIX).

También remarca la importancia que tiene el tema del seísmo del que fue testigo Olavide, señalando incluso las fechas exactas en las que se enmarca la trama, coincidentes con la época final de su estadía en Lima, su ciudad natal: “Pero con *Teresa* se demuestra que Olavide mantuvo muy latente el recuerdo de sus años de mocedad transcurridos en Lima hasta 1749 y esto lo condujo a escoger gozosamente el ambiente de Lima y su puerto para el desarrollo de una trama novelesca desenvuelta entre los años de 1741 a 1747” (pág. LIX).

Podría ser ese vínculo, que la apartaba del medio español –público para el cual configura al autor implícito de la mayoría de sus novelas cortas– lo que retrasó la publicación de *Teresa o el terremoto de Lima*, obra que muy probablemente quedó bajo el cuidado del albacea que publicó los volúmenes póstumos de la colección *Lecturas útiles y entretenidas*. A su vez, la mayor “fluidez y desenvoltura” (1987, pág. LIX) que menciona Núñez, podría deberse a la práctica del estilo que se da cuando el autor ya tiene experiencia en el género. Entonces, podría ser que *Teresa* sea una de las últimas –sino la última– obras de Olavide, que ya al final de su producción novelística –la etapa final de su producción literaria– y viendo cerca el final de su vida, tal vez quiso recordar su juventud, fundiendo un acontecimiento crucial de su vida en los moldes desarrollados a lo largo de su narrativa en una novela plenamente autobiográfica que sigue los tópicos

ideológicos y diversas influencias estudiadas en el presente trabajo. La novela *Teresa o el terremoto de Lima* aparece entonces como producto de la madurez creativa del autor.

Para complementar este aspecto, revisemos una referencia al autor implícito configurado por el mismo Olavide en el “Prólogo” de *Lecturas útiles y entretenidas*, referida y comentada por Sebold:

Sin ir más lejos que las palabras citadas en nuestro título [“Novelas de «muchos Cervantes»: Olavide y el realismo”], resalta la voluntad de contextualización literaria española de Olavide, pues no sólo se trata de una referencia general a diversos autores de relatos cortos, entre ellos Cervantes y sus *Novelas ejemplares*, sino que se alude a la par al *Quijote*: «Ahora era menester que se levantasen entre nosotros muchos Cervantes; pues así como el ilustre autor de *Don Quijote*, con su excelente libro disgustó al público de la muy frecuente y perniciosa lectura de los libros de caballerías, así era menester que nuestros más ilustres escritores se destinasen a formar lecturas útiles y que sean al mismo tiempo divertidas» (...) No es ésta la única vez que Olavide recurre a reminiscencias del *Quijote* para lograr la ubicación de sus novelas originales o connaturalizadas en la tradición literaria española (1995, pág. 177).

Olavide demuestra así, en el corpus (texto) y “Prólogo” (paratexto) de *Lecturas útiles y entretenidas* (la edición española), su interés por el público español y su – aparente– descuido por otros posibles públicos, lo que nos lleva de rondón del autor implícito al lector implícito configurado por aquel que estudiaremos en el tercer capítulo.

Por los motivos antes explicados, no sería desatinado afirmar la posibilidad que Olavide, luego de haber creado/adaptado una buena cantidad de novelas (veintiuna según hemos visto en el conjunto *Lecturas útiles y entretenidas*) contextualizadas en diversos espacios geográficos de la península ibérica, a su propia biografía y a la idiosincrasia española (costumbres, problemas sociales, etc.), haya podido darse un tiempo para hacer lo propio con su tierra natal en una actividad en la que ya había

practicado bastante⁷⁷, en un caso semejante al del Inca Garcilaso de la Vega, que pasó por las etapas de traductor (*Los diálogos del amor*), escritor a encargo (*La Florida del Inca*) y creador propiamente dicho (*Los comentarios reales de los Incas*), siempre dando un paso adelante hacia la originalidad creativa⁷⁸.

De modo análogo, Olavide pudo desviarse de la línea que había estado configurando como plan de la divulgación entre el público hispano, de sus ideales ilustrados; este alejamiento, sin embargo, pudo significar una autonomía que podríamos asociar a la madurez del escritor, que lo acerca mucho a la precursoría de la novela americana tanto por origen del autor como por tema tratado. Incluso se podría llegar a afirmar su primacía en el tiempo, al poder considerar a Olavide el primer novelista de origen hispanoamericano y a *Teresa o el terremoto de Lima* como la primera novela peruana.

⁷⁷ Bendejé (1992), refiriéndose a la madurez del estilo y manejo de los recursos narrativos que tenía Olavide en esa época, escribe centrándose en *El Incógnito o el fruto de la ambición*: “Se advierte en el texto superpuesto de Olavide un lenguaje literario más trabajado, con pleno dominio de sus recursos estilísticos, utilizados diestramente por un escritor maduro, ejercitado en el arte de la traducción y en la plenitud de sus facultades verbales” (pág. 19).

⁷⁸ Las analogías con el Inca Garcilaso van más allá al ser ambos individuos con ámbitos de formación distintos al medio donde se desenvuelven al momento de su creación literaria. En ambos casos existe la problemática de ubicar su obra en una tradición literaria, más en el criollo Olavide que en el mestizo Garcilaso. Algo contrario si vemos el aspecto de adaptación al medio: en el caso del mestizo Inca Garcilaso, es casi dramática –y por eso más trascendente– su condición de heredero de dos culturas. En Olavide no tanto porque su formación, orígenes genealógicos y de clase social, le permiten una rápida adaptación, que sin embargo no lo desapega del todo de sus orígenes, como vemos en *Teresa o el terremoto de Lima*.

Capítulo III

LA ILUSTRACIÓN EN EL MUNDO HISPÁNICO DE FINES DEL SIGLO XVIII COMO HORIZONTE CREATIVO: LA POÉTICA EN LAS NOVELAS DE PABLO DE OLAVIDE

En el primer subcapítulo, revisaré sucintamente los trasfondos social, político e ideológico hispanos en los cuales se enmarca la figura histórica de Pablo de Olavide y su obra narrativa.

En el segundo subcapítulo definiré el sentido del término “autor implícito” dándole un sentido operativo en el análisis de sus novelas.

En el tercer subcapítulo presentaré algunas reflexiones sobre el término “ideología” como perspectiva de lectura crítica y definiré la ideología que presenta Olavide en las novelas analizadas a partir del diálogo entre el contexto y el autor implícito, diálogo que determina los vínculos con las vertientes ideológicas a las que se adhiere y contra las que se dirige dicha ideología.

En el cuarto subcapítulo, los alcances presentados en los primeros capítulos de la presente investigación –en los cuales identifiqué determinados balances y valoraciones de la crítica, así como características de tres novelas de Pablo de Olavide–, en conjunción con las conclusiones de los tres subcapítulos anteriores, servirán para configurar la poética olavidiana, asociada con el pensamiento y los probables propósitos del autor al crear o adaptar las novelas analizadas, las cuales conforman parte del corpus de su obra narrativa.

En el quinto –y último– subcapítulo se intentará articular la significación histórico-literaria de la personalidad y la obra narrativa de Pablo de Olavide en la evolución de la Literatura Peruana.

3.1. Pablo de Olavide: el reformador de origen criollo y la censura inquisitorial al proyecto ilustrado español.

El siglo XVIII español está marcado por la pugna entre las medidas impuestas por la dinastía borbónica entronizada a inicios de siglo y el sector de poder tradicional español (la Iglesia y la nobleza)¹.

En este cambio de ideología de la Monarquía española, es clave el arribo –desde el norte de los Pirineos– del movimiento ideológico denominado “Ilustración”², al cual los monarcas hispanos patrocinan con la finalidad de lograr la profunda renovación cultural necesaria para los cambios planteados por la nueva dinastía borbónica –aliada con la emergente clase burguesa– en su intento por lograr un moderno estado-nación español y que, por lo tanto, pugna contra el aún poderoso e influyente rezago de la nobleza feudal y el predominio ideológico-político de la Iglesia.

¹ El cambio de dinastía no debe verse sólo desde el punto de vista político, sino también ideológico, entendiendo “ideología” como una manera de ver y pensar la realidad de parte de los monarcas de la nueva dinastía, herederos del Absolutismo ilustrado. En este subcapítulo se tratará de modo laxo sobre la ideología de la reforma borbónica, ya que la amplitud de los campos que abarca (económico, político, etc.) rebasa los horizontes de la presente investigación. Ya en el apartado correspondiente a la ideología se tratará de perfilar la ideología característica del reformismo borbónico como importante elemento configurador de la ideología que demuestra Pablo de Olavide en sus novelas.

² Tentando una definición de Ilustración, Falgueras (1988) indica que “La Ilustración no es una doctrina ni tampoco una escuela o corriente filosófica homogénea, sino más bien una etapa en el desarrollo del pensamiento moderno. Por «Ilustración» se entiende habitualmente el modo de pensamiento dominante en Europa durante el siglo XVIII” (pág. 95. El entrecomillado interior es original). Respecto al origen y finalidades del movimiento ilustrado, leamos lo siguiente: “Los intelectuales del siglo XVIII acusaban de anticuada e ignorante a la sociedad, el gobierno, la economía, la educación, la religión y afirmaban que los hombres se perfeccionan gracias a la razón y que, iluminados por ella, podrían alcanzar la prosperidad y la felicidad. Por ello insistían en la necesidad de ilustrarse, educarse racionalmente y emplear la razón para descubrir las leyes que rigen la sociedad y así poder solucionar sus problemas. (...) Otro de los principios que sustentaban los ilustrados era que la moral y la educación no podían ser dirigidas por la Iglesia católica tradicional, porque sus enseñanzas estaban basadas en la fe y no en la razón” (Parker, 1994, págs. 208-209).

Ésto significó el inicio de una de las etapas más conflictivas en España, nación que llegaba a la Edad Contemporánea sumida –en su cúpula de poder– en una profunda división ideológica entre:

- a) el poder de la Iglesia y de la nobleza terrateniente, facción que representa el tradicionalismo y que tenía como representante a la poderosa Inquisición como “brazo armado”;
- b) el sector ilustrado, liberal, de intelectuales y políticos a quienes los monarcas representantes del Despotismo Ilustrado les otorgaron los cargos de ministros, intendentes, embajadores, etc.

La pugna reseñada puede interpretarse como la tardía culminación del proceso del ingreso de España en la Modernidad: el pensamiento burgués, comercial, científicista, incluso filosófico (Froldi, 1984, pág. 66), que favorece el desarrollo económico y centralización del Estado, que se había efectuado en casi toda Europa Occidental, pero que no se había concluido en España³.

Llega a establecerse una constante crítica hacia la clase de poder tradicional, censura instaurada desde inicios del siglo XVIII en el pensamiento liberal (influido por la Ilustración y motivado por la crisis española bajo la cual asume la dinastía Borbón asume la Corona de España) en contra del estilo de vida de la nobleza (inactividad e

³ “Las contradicciones con el ideal cristiano y la gran autoridad de la enseñanza católica opusieron en el siglo XVIII una fuerte resistencia en España a la mentalidad burguesa. El arraigo (...) del espíritu aristocrático dio lugar también a resistencias poderosas, más difíciles de vencer que en algunos otros países del Occidente europeo” (Palacio Atard, 1964, pág. 107). El destacado hispanista italiano Rinaldo Froldi (1984) escribe al respecto que: “En la España de la segunda mitad del setecientos se advierte con claridad la llegada de una realidad cultural decididamente nueva. Su realización se debe a un grupo de aristócratas, juristas, políticos y literatos, favorecidos en gran parte por la política de Carlos III. Se trató de un verdadero intento de ilustración, alimentado por un decidido repudio al pasado y un neto acercamiento a posiciones europeas contemporáneas (...) El proceso innovador que caracteriza este periodo consistió en el claro intento de introducir en la cultura española una serie de elementos modificadores, de un modo profundo y en muchos casos radical. Los modelos son los del pensamiento contemporáneo, ilustrado y enciclopedista, del que se piensa que puede reincorporar rápidamente a España en las formas de la cultura que se consideran universales. (...) La acogida se da en los pequeños grupos burgueses existentes (...) El fenómeno alcanza todos los campos del saber y de la actividad práctica” (pág. 66).

indiferencia hacia los problemas nacionales) y el poder de los eclesiásticos (que del ámbito espiritual habían pasado al poder efectivo sobre la población) que pugnaban por continuar con un predominio ideológico que mantenía anquilosado el desarrollo económico, social y cultural en España.

La alianza entre los monarcas del “despotismo ilustrado” y los intelectuales influidos por la Ilustración⁴ intentó un devenir del estado ideológico tradicional retrógrado –en comparación con otros Estados europeos– de la España del setecientos⁵. Este devenir se procuró a partir del cambio ideológico en la sociedad española mediante la integración vertical que significa el logro de la uniformidad política. A estos cambios, en conjunto, se les denominó “reformas borbónicas”, iniciadas por Felipe V y que se fueron asentando con sus sucesores: Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, quienes entablan un proceso de centralización política, intrínsecamente asociado a la unificación cultural, ambas propugnadas por el proyecto ilustrado en la España dieciochesca⁶.

⁴ Touchard define al “despotismo ilustrado” como “(...) un hecho histórico, característico de una determinada época (la segunda mitad del siglo XVIII) y de determinados países [europeos] (...) El despotismo ilustrado es el encuentro de una política y de una filosofía” (2001, pág. 325). Complementando estas reflexiones, leamos lo que Fueyo (1988) opina sobre la tensa relación entre la Monarquía y los grupos de poder alternos (nobleza y clero) durante el siglo XVIII: “(...) el Estado monárquico absoluto se remodeló reforzando (...) la omnipotencia de la Corona, frente a la aristocracia y el clero y, que este efecto ideológico fue inducido (...) por la intencionalidad política de los mismos teóricos del reformismo [los intelectuales ilustrados] (...) la alianza entre el conservatismo reaccionario del poder y el posibilismo crítico de los teóricos racionalistas, fue la esencia del despotismo ilustrado” (págs. 56-57). Por otra parte, Paul Hazard opina que: “(...) se pueden encontrar puntos de unión entre ese despotismo ilustrado y la filosofía de las luces (...) Los déspotas ilustrados luchaban contra los privilegios, y de ahí nacía una comunidad de acción [con los intelectuales ilustrados]. Emprendían una amplia reforma igualitaria, destruyendo los vestigios, aún muy visibles, del feudalismo” (1958, págs. 415-416).

⁵ Se intenta consolidar el poder monárquico favoreciendo los cambios en todos los ámbitos en España, con la finalidad de asentar el estado-nación moderno asociado a la evolución, común a toda la Europa del siglo XVIII, del ideal aristócrata hacia el ideal burgués, cuyo desarrollo en España se hallaba muy por detrás de las otras naciones europeas: “(...) la conquista del Estado por los elementos propios de la burguesía, en la medida en que éstos lo conquistaron más tarde, será la última etapa de un proceso que tratará primero de obtener la reforma del ordenamiento cultural y la reforma del ordenamiento económico” (Palacio Atard, 1964, pág. 112). Sin embargo, este proyecto ilustrado, que en breves décadas había logrado significativos avances, decayó en las primeras décadas del siglo XIX debido a que la restitución de Fernando VII, significó también la restauración del privilegio aristocrático y eclesiástico, debido, entre otros, a factores tales como “(...) la ausencia en España de una burguesía fuerte, capaz de hacer salir a la Ilustración de los límites de la iniciativa de una minoría” (Froldi, 1984, pág. 71).

⁶ Martín-Barbero (1998) nos indica, respecto de la unificación horizontal que significa la centralización cultural: “Dos son los dispositivos básicos sobre los que funciona la centralización. De una parte la *integración horizontal*. El Estado que se gesta muestra progresivamente su incompatibilidad con

Es en este tenso marco histórico que se yergue la figura de Pablo de Olavide (1725-1803), quien tuvo un destacadísimo rol en el seno de los planes de reforma de la dinastía borbónica, dentro de la cual su máximo logró fue –bajo el amparo de los poderosos hombres de gobierno Campomanes y Aranda–, ser nombrado Intendente de Sevilla y Superintendente de las Nuevas Poblaciones de la Sierra Morena (1767-1776), hecho que hasta hoy en día es lo que más se recuerda de él en España.

La Inquisición se ensañó contra el ilustre criollo peruano, en un proceso que sirvió como un escarmiento contra todo el equipo ilustrado del que se había servido Carlos III, grupo de intelectuales y políticos que al obtener el poder, habían intentado, en la realización de sus planes de reforma, recortar el poder eclesiástico y de la nobleza feudal. Al no poder atacar directamente a poderosos hombres de gobierno tales como Campomanes o Aranda –amigos y protectores del criollo peruano–, la Inquisición (sector reaccionario representante de la clase de poder tradicional en España) realiza una advertencia por medio del más expuesto de los integrantes del grupo de la élite ilustrada: Pablo de Olavide (Defourneaux, 1965, págs. 257-261). Debemos recordar que es a partir del final de la Guerra de los Siete Años que Carlos III y sus ministros refuerzan las reformas (Fisher, 2000), siendo el momento más álgido de las reformas en que Olavide sube a la escena pública.

una sociedad *polisegmentaria* como aquella que conforman las culturas populares regional, local; esto es, una sociedad organizada sobre un sistema compuesto de multiplicidad de grupos y subgrupos (...) y cuyas relaciones y equilibrio internos están regidos por complejos rituales y sistemas de normas. Los fueros y particularidades regionales, en que se expresan las diferencias culturales se convierten en obstáculos a la unidad nacional que sustenta el poder estatal (...) De otra parte la *integración vertical*: la implantación de unas relaciones sociales nuevas mediante las cuales cada sujeto es desligado de la solidaridad grupal y religado a la autoridad central. (...) La Iglesia había cumplido a este respecto una labor pionera al proclamar una fe que integraba el individualismo –en la doctrina del libre arbitrio– con una sumisión ciega a la jerarquía, concepción que minaba ya las solidaridades tradicionales en que estaba basada la cultura popular, las solidaridades de clan, de familia, etcétera” (pág. 116. Las cursivas son originales). Martín-Barbero enfatiza el desplazamiento progresivo del poder centralizador eclesiástico hacia el poder monárquico en la sociedad española en la configuración del estado-nación moderno, concepto que llegaba a España tardíamente.

Olavide es un representante de la clase ilustrada española y que, por tanto, se representan en él las típicas contradicciones de los ilustrados hispanos de la época⁷, con el añadido de su condición de criollo, de español americano, que no deja de tener un significado que puede ser reconstruido a partir de su obra narrativa.

Revisemos el recorrido vital del autor y los constantes y contradictorios vaivenes entre el espíritu liberal (ilustrado) y el conservador (catolicismo) del mundo hispánico de la época⁸:

- a) perteneció (por origen de familia) a la clase burguesa colonial;
- b) a los quince años obtuvo el grado de doctor en Teología;
- c) luego del seísmo de 1746, apoyó a las autoridades virreinales en la reconstrucción de Lima;
- d) acusado de malversación de fondos públicos y fraude comercial, viaja a España a defenderse de los cargos y obtiene el perdón del rey;
- e) culminó su formación como ilustrado en la misma Francia;
- f) antes y durante su estadía en Francia realizó numerosas operaciones comerciales con el capital de su esposa (Isabel de los Ríos), lo que consolida su inclusión en la clase burguesa, ahora en la Metrópoli;

⁷ Respecto a la formación ideológica de los intelectuales ilustrados españoles del setecientos, que muchas veces muestran contradicciones en sus ideas y acciones Palacio Atard (1964) escribe que: "(...) estos hombres han sido conformados intelectualmente por fuerzas morales y culturales diversas, divergentes y hasta radicalmente inconciliables. Todos ellos han recibido una primera educación católica, y en gran medida han seguido, durante el curso de su vida, percibiendo los impactos de la enseñanza o de la cultura católicas, o, a los menos, no han pretendido conscientemente apartarse de las mismas. Todos ellos han ido a abreviar su sed de conocimientos nuevos en las tendencias culturales, llegadas de más allá de los Pirineos, sin discernir (...) aquello que era posible y deseable incorporar a la tradición católica y española, y lo que constituía el formidable fermento destructor del cristianismo que anidaba en el fenómeno complejo de la Ilustración europea. Todos ellos, en tercer lugar, fueron más o menos alcanzados por una mentalidad burguesa, que toma consistencia en aquel tiempo, y que entonces cristaliza sobre los soportes sociales más pujantes, en abierta oposición a la ideología aristocrática antigua. (...) Son estas tres fuerzas las que, en proporción diversa, forman el sustrato intelectual de los reformadores del siglo" (págs. 30-31).

⁸ La fuente básica sobre el recorrido vital de Pablo de Olavide es el libro de Defourneaux *Pablo de Olavide. El afrancesado* (1965) de donde he tomado las referencias biográficas que mencionaré a continuación.

- g) fue activo protagonista, a nivel intelectual y administrativo, del reformismo borbónico en España, reformismo que se bifurca en dos sentidos: “la reforma del ordenamiento cultural y la reforma del ordenamiento económico” (Palacio Atard, 1964, pág. 153) que confluyen hacia la búsqueda de la hegemonía burguesa y la centralización efectiva del poder en la monarquía hispana;
- h) finalmente, luego de haber sido procesado y condenado por la Inquisición, habiéndose exiliado en la Francia próxima a la etapa inicial de la Revolución, obtiene el perdón tanto de la Inquisición como de la Monarquía por medio de la publicación de *El Evangelio en triunfo*, donde muestra su arrepentimiento al exponer las ideas del cristianismo ilustrado, y retorna a España.

Es en este vaivén de influencias ideológicas que se puede explicar su mentada condición de intelectual contradictorio: desde una inicial formación religiosa ortodoxa hacia la ilustración más radical para luego sintetizar ambos aspectos bajo el cristianismo ilustrado. Justamente en esta última etapa, se genera el debate acerca de la publicación del *El Evangelio en triunfo*, considerada por algunos una sincera muestra de arrepentimiento (Palacio Atard, 1964; Defourneaux, 1965; Núñez, 1987); y por otros, una simple palinodia⁹.

⁹ A opinión de Marcelin Defourneaux (1965) la tradición de detractores de Olavide que han supuesto la falta de sinceridad del criollo, se inicia con declaraciones editadas del norteamericano John Adams: “Olavide tuvo enseguida un gran éxito *traduciendo del francés al español* una obra a favor del cristianismo, la cual aplacó la cólera de la Inquisición y le permitió volver a España” (Palabras que John Adams escribe en una carta al periodista James Lloyd el 26 de marzo de 1815, publicadas en *John Adams Works*, t. X, pág. 142 y que he tomado de: Defourneaux (1965, pág. 332. Las cursivas son originales). Basándose en el citado estudio biográfico sobre Olavide que publicó Marcelin Defourneaux, Núñez indica que “La imagen de un hombre agobiado por el infortunio, de un arrepentido pecador que busca la consolidación en la lectura o traducción e libros devotos, de un anciano achacoso y decadente que entona el “mea culpa”, acabará por desdibujarse en nuestra mente. En contraste con esta imagen los últimos años revelan a un hombre distinto, que lejos de acusar decadencia física o mental (...) ha descubierto una cantera espiritual insospechada. Olavide se descubre a sí mismo en esos años. Han aflorado sus potencias creadoras que antes estuvieron ocultas, o encerradas, en el afán de darse en otros menesteres de acción, como reformador de instituciones, como renovador del gusto teatral, como conductor intelectual de su época, como Reformador de la Universidad, como revolucionario abierto o subterráneo. Emerge un creador caudaloso y lúcido, que impone en el mundo hispánico el auge perdido de la novela ejemplar, que hace retornar de sus nuevas fuentes inglesas en esos años finales de su vida (...) siete novelas, una tras

A partir de la lectura conjunta de su biografía y obra literaria revisada, podemos ubicar diversas posibilidades sobre la actitud de Olavide hacia su contexto, pudiendo ser considerado un afrancesado que sigue las ideas francesas adaptándolas al medio hispano; un criollo ilustrado que nunca pierde su perspectiva de español americano –lo que explicaría en parte su perspectiva crítica hacia la sociedad española–; e, incluso, un ilustrado español que fusiona las ideas intelectuales nacionales con las foráneas. Esto responde a los tres ámbitos en los cuales se desenvuelve a lo largo de su vida: su juventud limeña, su madurez española y el perfeccionamiento de su formación intelectual en Francia.

Yendo más allá de las aristas biográficas, en un intento de síntesis, podría indicar que al estudiar la figura de este criollo peruano nos encontramos ante un pensador ilustrado independiente que intentó conciliar las ideas ilustradas que provienen de Europa con la tradición española. Un escritor que no renunció nunca al racionalismo crítico, base de la Ilustración, y que vindica, hacia el final de sus días, la idea de un reformismo social ilustrado tendente hacia un ideal social bajo la religiosidad ilustrada.

Podemos buscar indicios para comprender mejor el espíritu de la época en la extraordinaria figura del intelectual y hombre de acción limeño, que fue reformador bajo el mando del déspota ilustrado Carlos III; y –al encontrarse en el colofón de su vida– versátil novelista que busca por medio de la estética neoclásica seguir la

otra, que lega para su póstuma publicación. Ese legado iba a ser el más constructivo y durable esfuerzo de su vida (...) su agónico y postrer mensaje” (pág. XLVII. El entrecomillado interior es original). Entre acertados apuntes y precisas síntesis, Núñez nos muestra una imagen del autor del *El Evangelio en triunfo* que permite aproximarnos al ideólogo de los textos narrativos que se están estudiando: *Novelas morales* (ediciones norteamericana y francesa de las obras narrativas de Pablo de Olavide). Cornejo Polar apunta que con la recuperación la obra narrativa de ficción de Olavide, esta novedosa faceta de novelista “(...) ha destruido (...) la imagen de un Olavide decrepito y confuso en sus últimos años, buscando refugio en España (...) se levanta ahora la efigie de un Olavide anciano pero en plena lucidez y en completo ejercicio de sus facultades creadoras” (1993, pág. 273).

expansión del pensamiento ilustrado que procura los cambios necesarios en esa conflictiva y heterogénea realidad.

En el caso particular de la obra literaria de Pablo de Olavide, ésta se convierte en un catalizador del conflicto de culturas que se da en España: la configuración de los códigos de lectura; los temas recurrentes; los modelos novelísticos de los que se sirve; etc., son en buena parte determinadas por estas circunstancias que afectan al escritor, que en este caso puede ser definirse como personalidad histórica protagonista de su época.

Olavide es consciente de que la reforma del Estado en los niveles económico, político, etc., no tendrían la eficacia esperada si no se producía también un cambio cultural, a ser lograda por medio de la formación de la población (Palacio Atard, 1964, pág. 112). La renovación hispana propugnada en el setecientos por la dinastía borbónica asociada con los ilustrados debía ser por “fuera” (economía, política, etc.) y por “dentro” (ideología).

La reforma cultural por medio de la reforma de la educación es uno de los principales propósitos del despotismo ilustrado. Olavide adopta esta idea como propósito en sus obras al final de su vida: *El Evangelio en triunfo*, *Poemas cristianos* y *Lecturas útiles y entretenidas*.

Para concluir esta sucinta reseña acerca de la significación de la figura histórica de Pablo de Olavide inserta en el contexto histórico-ideológico del último tercio del siglo XVIII español, debo indicar que en el proceso y condena inquisitorial¹⁰ (1777-1779) a Pablo de Olavide, el criollo peruano representa el peón sacrificado en el gambito, donde las blancas (la renovación ilustrada) tienen la ventaja de posición luego del sacrificio a las negras (la Inquisición).

¹⁰ Proceso que fue el último gran proceso inquisitorial que incluso concitó la atención de toda la Europa ilustrada.

La caída del criollo se vio motivada sobre todo por el hecho de que Olavide, en sus opiniones y actitudes, aparentemente critica a una clase social determinada (nobleza y eclesiásticos), cuando en realidad realizaba una crítica a la clase tradicional de poder, de la que cierto sector se mostró reaccionario a los cambios necesarios para lograr el devenir ideológico que sirviera para asentar las reformas socio-culturales propugnadas por el reformismo borbónico¹¹.

Pablo de Olavide padeció la cárcel, la humillación pública y el autoexilio¹². Al final de su vida, perdonado con la publicación de *El Evangelio en triunfo* (1797-1798) y vuelto a España, dejó una muestra de su madurado arte literario y de su ideología de índole ilustrada que había evolucionado a lo largo del tiempo, en un último y postrero intento de alterar esa realidad que toda su vida, desde que era un joven integrante de la nobleza limeña, trató de cambiar. Este intento final está conformado por un conjunto de novelas cortas editadas al final de su vida, varias de ellas póstumamente, en España, EEUU y Francia, en las cuales de uno u otro modo, critica el lado más sensible del tradicionalismo español: su espíritu caduco y decadente, siendo la crítica a través de la ideología de corte ilustrado con una reformulada moral tendente al laicismo y una nueva perspectiva hacia la existencia del ser humano, expuesta a través de la narrativa corta, es decir, la literatura o arte de la palabra, entendida además como instrumento de transmisión de enseñanzas, siguiendo la finalidad distintiva del arte neoclásico: el didactismo¹³.

¹¹ Jaural de Pou nos indica que: “(...) el autor puede expresar mediante su versión artística los anhelos, las críticas, la disconformidad –consciente e inconsciente– con la ideología dominante” (1984, pág. 326).

¹² La caída del criollo –que tuvo una extraordinaria resonancia internacional en su momento– respondía, por tanto, a la progresiva expulsión de los jesuitas de los dominios territoriales de la mayor parte de los Estados de Europa (Portugal, 1759; Francia, 1764; España, 1767), hecho aplaudido por los intelectuales ilustrados, los mismos que condenaron el proceso y condena inquisitorial al ilustre peruano (Defourneaux, 1965, págs. 275-284).

¹³ El estudio de estas obras literarias (en este caso, tres novelas ya reseñadas y analizadas en el segundo capítulo) nos permite entender un poco más a la figura histórica, dándonos a la vez luces sobre

3.2. Fronteras significativas: el autor implícito en las novelas de Olavide.

Desde la perspectiva narratológica, distinguir entre autor (extratextual) y narrador (intratextual) es algo básico en una aproximación a cualquier texto narrativo ficcional. El autor implícito¹⁴ es el que media entre ambos niveles.

A modo de introducción al tema, leamos lo que Seymour Chatman (1990) –a partir de la teoría original de Wayne Booth– dice respecto al “autor implícito”, al cual define como

(...) reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás de la narración (...) A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. Podemos entender con claridad la noción de autor implícito si comparamos diferentes obras escritas por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos (pág. 159. Las cursivas son originales).

Genette¹⁵ nos da una definición semejante: “el autor implicado¹⁶ se define, en palabras de su inventor, Wayne Booth (...), como una imagen del autor (real) construida por el texto y percibida como tal por el lector” (1998, págs. 96-97).

las circunstancias que rodean al autor de las novelas, lo que nos permite una lectura fundamentada de las mismas. Es a esta retroalimentación a la que se han dirigido los esfuerzos en el presente capítulo.

¹⁴ Respecto al término “autor implícito”, Reis y Lopes (1995) opinan que es un “concepto problemático y complejo (...) comenzando por la expresión (vertida del inglés *implied author*) que lo designa en español, esa expresión aparece traducida por *autor implícito*, denominación ambigua que Genette substituye por *autor implicado*, porque corresponde mejor al pensamiento de W. C. Booth, que propuso y describió este concepto, sin que con esta nueva traducción se traicione la expresión original en lengua inglesa (participio pasado del verbo *to imply* ‘implicar’, ‘insinuar’)” (pág. 28. Los entrecomillados son originales. Las cursivas reemplazan a las negritas en el texto original). Reis y Lopes (1995) utilizan el término “autor implicado”, siguiendo a Genette, en tanto que éste mismo llega a proponer en determinado momento la categoría de “autor inducido” como correlativo a su propuesta de reemplazar al “lector implicado” por “lector virtual” (1998, pág. 103). Reis y Lopes (1995) refieren que Lintvelt adopta la denominación “autor abstracto” (pág. 28) Partiendo de las disquisiciones de Gérard Genette (1998), concluyo que otra posible denominación de este concepto es el de “autor virtual” entendiendo el adjetivo “virtual” (del lat. *virtus*) en la primera acepción que tiene en el DRAE: “Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a *efectivo* o *real*” y también la segunda acepción que lo hace sinónimo de “implícito” (DRAE, 2008).

¹⁵ Genette (1998) realiza una síntesis del “estado de la cuestión” acerca de la noción de “autor implícito”: “Wayne Booth propuso ya esta noción en 1961 con la forma inglesa de *implied author*, que hemos traducido erróneamente al francés como «autor implícito», una locución en la que el adjetivo contribuye a endurecer y hacer hipostático lo que en inglés, no era más que un participio. En Booth, este

La categoría “autor implícito” ha generado polémica en el ámbito de los estudios teóricos sobre la narrativa, especialmente en la Narratología. El autor que ha seguido la discusión en torno a este concepto es Gérard Genette (1998), quien además de ser protagonista del debate, realiza una precisa reflexión del tema al referirse a la crítica que Shomith Rimmon hace de *Figuras III* (Genette, 1972) sobre la no mención del autor implícito en el mencionado ensayo teórico, respondiendo a esta observación de la siguiente manera:

(...) la narratología no tiene por qué ir más allá de la instancia narrativa, y las instancias del *implied author* y el *implied reader* se sitúan claramente en ese más allá. Pero, si (...) no es, en mi opinión, competencia de la narratología (...), sí forma parte de la competencia, más amplia, de la poética, y quizá convenga tenerla en cuenta para terminar, en esta frontera a la que hemos llegado (Genette, 1998, págs. 94-95. Las cursivas son originales. Los subrayados son míos).

Genette es tajante en afirmar que el concepto de autor implícito no corresponde al ámbito de estudio de la Narratología, posición que expondré brevemente a continuación. Por otro lado, la referencia a “poética” y a “frontera” asociados al término

concepto, elaborado en oposición al de autor real, se identifica, en gran parte, con el de narrador, y Booth lo sustituye, a veces, por el de “narrador implicado”. En una época en que la disociación entre el autor (real) y el narrador no era muy corriente, el *implied author* servía para marcar la diferencia y para distinguir, por ejemplo, a los diversos enunciadore de *Tom Jones*, *Joseph Andrews* o *Amelia* del propio Henry Fielding. En lo esencial, y en cada relato, ello producía *dos* instancias: el autor real y el autor implicado, es decir, la imagen de dicho autor tal y como podía ser construida (por el lector, desde luego) a partir del texto. Desde entonces se ha hecho hincapié en la actividad del narrador y, si se conserva la instancia de autor implicado, nos encontramos con *tres* instancias, lo cual nos lleva a este cuadro “completo”, con distintas variantes en Chatman, Bronzwaer, Schmid, Lintvelt y Hoek:

[Aut. Real [Aut. Impl. [Narr. [Relato] Narr.] Lect. Impl.] Lect. Real.]*

(...) De modo que la pregunta (...) es ésta: ¿es el *autor implicado* una instancia necesaria y (por tanto) válida entre el narrador y el autor real?” (págs. 95-96. Las cursivas y entrecomillados son originales).

* Las dos instancias que flanquean a “Relato” corresponden correlativamente a los ámbitos de emisión (Narrador) y recepción (Narratario) del nivel intratextual del texto narrativo.

¹⁶ En el presente trabajo prefiero utilizar el término “autor implícito”, ya que el participio “implicado” no figura en el DRAE. El significado del adjetivo “implícito” (del lat. *implicitus*) es “Incluido en otra cosa sin que esta lo exprese” (DRAE, 2008). Me parece que la reticencia de Reis y Lopes (1995) a utilizar el adjetivo “implícito” se debe al cambio del participio original del inglés (*to imply*) a un adjetivo en castellano (implícito), prefiriendo el neologismo “implicado” (de la misma categoría gramatical que el término en inglés). Empero, si tomamos en cuenta que una función habitual del participio (forma no personal del verbo) es la de adjetivar a un sustantivo, no habría problema en utilizar el adjetivo en castellano “implícito” en lugar del participio en inglés “to imply” para calificar al sustantivo castellano “autor”. Es por esto que me inclino por denominar “autor implícito” al concepto en cuestión, siguiendo además el uso en las traducciones al castellano del teórico francés Seymour Chatman (1990).

“autor implícito” es muy significativa en el sentido de ubicar este concepto en el espacio de límites entre la praxis artística y el contexto sociocultural¹⁷; entre lo intratextual (narrador) y lo extratextual (autor real).

Genette (1998) explica el origen, definición y evolución de la categoría “autor implícito”, preguntándose al final, no sólo por la pertinencia de su inclusión en los estudios narratológicos, sino por la pertinencia de la categoría en sí en el estudio de los textos narrativos¹⁸, siendo negativa la respuesta final del teórico francés. Esta posición es la que adoptan también Reis y Lopes (1995, pág. 29). Es en esta posición también en la que se adscribe la perspectiva de esta investigación. Sin embargo, Genette (1998) sí considera pertinente el estudio del “autor implícito” en el campo de la poética.

Efectivamente, tanto el autor real como el lector real están fuera de la diégesis, en tanto que el narrador y el narratario son las categorías que producen la comunicación que constituye la narración: la voz (narrador) que emite la narración y aquel (narratario) que recepciona la misma. El “autor implícito” podría considerarse como la intencionalidad, el sesgo ideológico con el cual podemos asociar al autor a partir del texto. Esta creación virtual se mantiene en el límite (frontera) entre lo “intra” textual y lo “extra” textual. El autor implícito vendría a ser el autor virtual particular que crea el autor real para cada una de sus narraciones, donde plasmaría todas sus intenciones

¹⁷ Que en conjunto configuran la “poética”, como veremos en el cuarto subcapítulo.

¹⁸ “Todo depende, en efecto, del carácter que se quiera atribuir a esta noción [autor implícito]. Si con ello se quiere decir que, más allá del narrador (incluso extradiegético), y por diversos indicios, concretos o globales, el texto narrativo, como cualquier otro, fomenta cierta *idea* (este término es, sin duda, preferible a “imagen”, y ya es hora de sustituirlo) *del autor*, se está hablando de una evidencia, que no tengo más remedio que admitir, e incluso reivindicar, y, *en este sentido*, me adhiero, gustoso (...) El autor implicado es todo lo que el texto nos permite conocer del autor, y el especialista en poética debe prestarle tanta atención como cualquier otro lector. Pero si se quiere convertir *esta idea del autor* en “instancia narrativa”, me retiro, porque pienso que no hay que multiplicarlas sin necesidad y ésta, *como tal*, no me parece necesaria. En el relato o, más bien, detrás o delante de él, hay alguien que cuenta, que es el narrador. Más allá del narrador, hay alguien que escribe y es responsable de todo lo que ocurre de este lado. Éste, gran noticia, es el autor (por las buenas) y, a mi juicio, como decía Platón, ya es bastante” (pág. 102. Las cursivas y entrecomillados interiores son originales).

literarias y no literarias. En el ámbito paratextual (Genette, 1989b), el autor implícito es el que escribe el prólogo, pone los títulos, coloca las citas y dedicatorias.

Desde una perspectiva centrada en el texto narrativo en sí, el autor implícito representa también la perspectiva bajo la cual el “autor real” concibe los elementos configuradores de la narración tales como el tipo de narrador, la extensión, la estrategia narrativa, los temas, etc., y por tanto, establece los códigos de lectura a seguirse en la narración.

En síntesis, el autor implícito podría ser explicado como la idea de sí mismo ante los posibles receptores creada a partir de determinada perspectiva –consciente o inconsciente– del autor real y que configura la narración en sentido amplio, incluyendo a la trama narrativa pero proyectándose más allá de la misma. Por lo tanto, el autor implícito representaría una virtualidad que media entre el autor y el texto narrativo asociable a las finalidades de diversa índole (incluida la ideológica) de aquel reflejadas en el texto narrativo¹⁹.

Respecto a la influencia ideológica sobre los receptores (especialmente el público lector) lograda a partir de la expresa configuración del autor implícito, Chatman (1990) no considera que los lectores puedan ser influidos moralmente por el autor

¹⁹ En el estudio y utilización de este concepto debemos evitar el biografismo así como también el formalismo extremos. Reis y Lopes (1995) nos dicen al respecto: “De una manera general, se puede considerar que la concepción de una entidad como el autor implicado surge de la necesidad de huir de dos extremos: por una parte, el biografismo que remite directa e inmediatamente al autor, responsabilizándolo ideológica y moralmente de la narrativa; por otra, el formalismo inmanentista que tiende a desvalorizar la dimensión histórico-ideológica del texto narrativo que pueden ser entendidas como reflejo de la opinión del autor no sólo el contenido de la obra sino también sus estructuras formales (...) El autor implicado corresponde así a una especie de solución de compromiso, intento mitigado de recuperar para la escena del análisis de la narrativa una responsabilidad que no se confunda con la del autor propiamente dicho” (pág. 28). En mi opinión la noción no debería utilizarse indiscriminadamente, sino más bien, tomándola como una posibilidad de lectura crítica de un texto narrativo que nos permite asociarlo con el aspecto ideológico del autor y las diversas variables (influencia filosóficas, intenciones políticas, etc.) que lo pueden afectar y que se ven reflejadas en el objeto estético que es la obra narrativa. Recordemos que una de las pautas básicas en el análisis de un texto literario es utilizar las herramientas crítico-teóricas que sean pertinentes al texto en sí. En el caso de las novelas de Olavide, por su evidente sesgo de divulgación ideológica y el contexto en el que se enmarca la escritura, publicación y lectura de estos textos narrativos –aspectos ya referidos–, la utilización de la categoría de “autor implícito” me parece adecuada y útil para lograr conclusiones fundamentadas y válidas.

implícito²⁰ y debe estar en lo cierto, al menos en el caso los lectores especializados. Genette (1998) se aúna a esta opinión²¹.

Sin embargo, no se podría extender esa opinión a los receptores que conforman lo que en este trabajo denomino “público lector” de fines del siglo XVIII. Las novelas de Olavide –siguiendo los postulados de la literatura de la época– se escribieron con la intención de influir en los lectores.

Otro aspecto importante es al que accedemos a partir de la afirmación “El autor real puede asumir las normas que quiera a través del autor implícito” (Chatman, 1990, pág. 160), que nos lleva de rondón a la idea de que el autor real bien podría utilizar al autor implícito como una cubierta, una máscara, para ocultar o cambiar, aparentemente, el sentido del texto²².

En conclusión, la perspectiva de análisis de un texto literario lograda a partir de la utilización de la categoría “autor implícito” puede desarrollarse con mayor o menor provecho dependiendo del tipo de texto y la época en la cual se concibe el circuito comunicativo que implica el fenómeno literario, ya que como “autor implícito” es como se puede definir la perspectiva ideológica que configura la composición del texto

²⁰ Al respecto, Chatman (1990) indica que: “El autor implícito establece las normas de la narración, pero la insistencia de Booth en que éstas son morales parece innecesaria (...) Realmente la fibra moral de uno no puede ser «seducida» por astutos autores implícitos. Nuestra aceptación de su universo es estética, no ética. Confundir al «autor implícito», un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico (pág. 160. Los entrecomillados son originales). Chatman le da la categoría de “estructural” que le niega Genette (1998), dándole un sesgo formalista al “autor implícito”. Chatman reconoce que el autor implícito puede o no ser estudiado a partir de una perspectiva moral, claro que él no está de acuerdo con esto, ya que no interesa a sus reflexiones teóricas: Chatman considera al autor implícito como un nivel estructural de la narración antes que como una imagen virtual del autor proyectada en la misma.

²¹ “Es evidente que un lector incompetente o estúpido puede elaborar, a partir del texto, la imagen más infiel del autor (...) debemos suponer en el lector (...) una competencia perfecta (...) [es decir] un mínimo de perspicacia común y un buen dominio de los códigos (...) *Buen* dominio significa como mínimo (...) el que supone el autor y con el que cuenta” (Genette, 1998, págs. 97-98. La cursiva es original).

²² Un caso emblemático es el del poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935) quien en el género lírico logró un interesante juego de personalidades (bajo los heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos) que podría servir de referente al estudio del autor implícito.

narrativo y, por lo tanto, la intencionalidad (consciente o inconsciente) original del autor real.

Si tomamos en cuenta lo expuesto en los capítulos anteriores y el presente de esta investigación, podremos tener un punto de partida para especificar al autor implícito configurado en las novelas de Olavide²³.

En las novelas de Olavide adaptadas (*El incógnito* y *Paulina*) se da un manejo expreso –como ya se ha establecido– tanto de los elementos paratextuales (por ejemplo, la variación de los títulos en el caso de las adaptaciones) como de la trama narrativa misma y la adecuación de la misma al contexto hispano.

El autor implícito configurado por Olavide responde a las condiciones que imponía el circuito escritor-editor-censura-público lector de la época, en la que la institución “Censura” se convierte en una de las claves de lectura (Zavala, 1983) de las novelas olavidianas. Por este motivo, Olavide procuró que sus novelas cortas aparezcan como novelas morales. Sin embargo, el aparente propósito moralizador permite entrever las reales finalidades de transmisión ideológica del autor.

Como se expuso en el primer capítulo del presente trabajo, Bendezú (1992) le da un sesgo subversivo a la intención ideológica rastreable a partir del autor implícito; en tanto que se puede asumir que la tácita opinión de Núñez (1987) al respecto es que el autor implícito en las novelas demuestra la madurez y máxima capacidad creativa del autor real a causa de la síntesis entre la Ilustración y el pensamiento católico que

²³ El autor implícito en la edición norteamericana en que se basa esta investigación, tiene doble origen: del autor real (Olavide) y del editor norteamericano (Lanuza). Este último es quien le añade la primera parte de los títulos disyuntivos (“El Incógnito”, “Paulina”, “Marcelo”, etc.) y los sendos prólogos que preceden a los texto narrativo. En este caso, se debe tomar en cuenta que Chatman (1990, pág. 161) indica que la noción de autor implícito trasciende la noción de autor real en el sentido de poder configurarse aquel por “varios autores reales” a lo largo del tiempo o al mismo tiempo. Pone como ejemplo del primer caso a las baladas populares; y del segundo, las películas de Hollywood compuestas por un comité. El presente estudio se centrará en el autor implícito configurado por el propio Olavide, por lo que se comentará acerca de la segunda parte de los títulos disyuntivos de las novelas, así como el corpus en sí de las mismas. Hasta donde han llegado mis indagaciones, el editor no varió el texto de las novelas.

presenta al final de su vida con el cristianismo ilustrado, opinión a la que se aúna Velázquez (2004b).

Arribamos a otro aspecto relacionado a la configuración del autor implícito: el “receptor ideal” del texto literario, que responde a la categoría “lector implícito” que se entiende en este trabajo como el lector ideal²⁴ (poseedor de competencia perfecta –e irreal– de lectura), es decir, el que se podría identificar plenamente con el autor implícito.

La configuración del lector implícito en las novelas de Olavide es acorde al público lector hispano de aquel tiempo²⁵, el cual requería de convenciones de lectura que le permitiera aprehender el “mensaje” ideológico, en otras palabras, el público lector requería del molde narrativo reiterado (Riquer y Valverde, 1968) que el autor implícito brinda mediante la selección y ordenamiento de los elementos configuradores de la novela. El público lector al que se dirige principalmente Olavide es el adolescente y adulto joven, aspecto muy notorio en *El Incógnito* y, probablemente, más que todo al género femenino, aunque esta última afirmación no sea más que una

²⁴ Genette (1998) lo denomina “lector virtual”.

²⁵ Ferreras (1973) nos presenta varios apuntes al respecto: “El lectorado de novelas hay que buscarlo en (...) Madrid, Barcelona y Valencia (...) clases medias (comerciantes, fabricantes, profesiones liberales), algunos elementos del ejército y de la nobleza, algunos eclesiásticos” (págs. 51-52). Ferreras asocia las ciudades mencionadas con la empresa editorial de mayor desarrollo en la península, la concentración de la mayor cantidad de público lector y, sobre todo, como la zona de acentuación de la clase burguesa, habitual público lector de la novela en Europa. También nos indica que un importante porcentaje del público lector estaba conformado por el género femenino y que esto se demuestra a partir de las mismas novelas: protagonismo femenino, tendencia sentimental, temas (matrimonio, movilidad social, etc.), listas de suscriptoras, etc. (pág. 52). Por otra parte, Estuardo Núñez (1987), refiriéndose a las novelas de Olavide por él recuperadas, señala que: “(...) como novelas dirigidas al lector común y no a la clase intelectual, las narraciones de Olavide debieron ser ingenuas en su técnica y en sus tópicos. Satisfacían necesidades elementales como lo hacen las consejas y las canciones. Persegúan el solaz del lector común y se limitaban a filtrar una enseñanza didáctica más que una finalidad estética. Pero al mismo tiempo se justificaban ante el lector común por la crítica que hacían de ciertas costumbres e instituciones sociales, de ciertos usos caducos y de algunos vicios graves que acentuaban la injusticia o la desigualdad social y el privilegio en manos de unos pocos” (págs. XLVI-XLVII). Con estas palabras, Núñez nos introduce, de un modo intuitivo, en una breve reflexión acerca de la configuración del autor implícito creado para las *Novelas morales*.

posibilidad basada en las convenciones suscitadas por el circuito de la comunicación literaria de la época antes reseñado.

La manera en que el autor implícito plasma sus intenciones es variado: desde las más evidentes –pero no por eso las más trascendentes– tales como los títulos de las novelas (*El amor desinteresado*, *El fruto de la ambición*), las digresiones del narrador, las llamadas directas al narratario (estudiadas en *El Incógnito o el fruto de la ambición*), etc.; hasta las más sutiles, como la relativamente velada crítica a determinadas clases operadoras del poder social (nobleza y clero) o la utilización de tópicos (Curtius, 1998), lo que equivale a aprovechar el imaginario del público lector y reconstruirlo en la trama narrativa con la intención de exponer las ideas ilustradas.

El autor implícito configurado por Olavide demuestra así una complejidad que permite varias –posibles– lecturas “virtuales” por parte del lector real: el autor implícito diseña estrategias de lectura que podríamos centrar en dos perspectivas y/o posibilidades de lectura:

- a) la primera posibilidad de lectura (asociable a un nivel superficial) que serviría de imagen aparente ante la censura y como clave decodificadora –para la lectura común– del público lector, cumpliendo con la configuración del formato de lectura de las novelas de la época;
- b) la segunda posibilidad de lectura (asociable a un nivel profundo) se mueve entre líneas, encubierto por el nivel anterior, representando una perspectiva ideológica de crítica contra los valores de la nobleza y el clero españoles contra los que el autor mantuvo rivalidad en diversos ámbitos, siendo –por medio del análisis de las novelas– en el sentido ideológico que se trasluce más este antagonismo que, dada la biografía del autor, podría entenderse como una tácita manifestación de los deseos de reivindicación del mismo.

Estas estrategias del autor implícito demuestran que Olavide llega a un dominio profundo de las posibilidades expresivas de transmisión ideológica por medio de la narrativa de ficción.

El primer nivel es el que permite el acceso al elemento final del circuito de la comunicación literaria (el público lector), tanto en el sentido de posibilidad física de que el texto llegue a circular en el mercado editorial (ser aceptadas por la Censura y poder ser publicados), como en la posibilidad de que el texto pueda ser entendido por el lector promedio (apelando a las posibilidades que brindaba la competencia de lectura del público lector).

En cambio, el segundo nivel, a partir de una lectura profunda, funciona un tanto en el ámbito de lo subliminal, al establecer tácitamente o expresamente criterios condenatorios hacia cierto sector social (el de poder tradicional: nobleza terrateniente e Iglesia) cuya ideología es combatida por Olavide desde la perspectiva censuradora de la Ilustración que éste asume.

A su vez, se podría asociar los niveles posibles de lectura ya referidos, con dos tentativas imágenes del mismo autor implícito en las novelas analizadas: al primero lo denominaré “imagen aparente” del autor implícito y al segundo “imagen disimulada” del mismo. Esta posible dualidad que presenta el autor implícito en las novelas olavidianas corrobora la idea de que el análisis ideológico de la narrativa de Olavide permite diversas posibilidades de lectura.

La imagen disimulada es la que se acerca más a la intencionalidad del autor, a su originalidad dentro del ámbito literario en el que se desenvuelve (el mundo hispánico de fines del siglo XVIII), a sus verdaderos propósitos de crítica censuradora hacia la nobleza y el clero, al escribir y publicar la novelas, o –como probablemente ocurrió en el caso de *Teresa o el terremoto de Lima*– dejar su deseo expreso de que sean

publicadas después de su muerte; en tanto que la imagen aparente serviría como una forma de exponer sus ideas ilustradas, pero de modo más convencional y, por lo tanto, menos original.

La idea del encubrimiento por medio del autor implícito aparente se refuerza con la referencia al “Prólogo” de la edición española, en el cual el autor implícito (aparente) que configura Olavide se muestra cauteloso²⁶: “En su Prólogo Olavide (sic), alias Céspedes, se anticipa a las dudas de sus lectores observando que es difícil «saber si estas historias son originales o traducidas, si son sacadas de otros libros, o si son propias invenciones del autor, o tal vez si hay de uno y otro»” (Sebold, 1995, pág. 175).

Resulta evidente que Olavide trataba así de librarse de posibles acusaciones en su contra a causa de las críticas –si bien soterradas en muchos casos, aunque algunas no tanto– hacia la clase de poder a la que él siempre se opuso. Evidentemente, el uso del seudónimo es también una muestra de esta intención (Bendezú, 1992, pág. 23).

3.3. Aspectos de la ideología en las novelas de Olavide.

3.3.1. La ideología como forma de creación y de lectura crítica.

Pasaré a exponer sucintamente un acercamiento a la “ideología” como posibilidad de lectura crítica de los textos literarios, conjugándola con las conclusiones realizadas en los subcapítulos precedentes.

Una de las consecuencias que conlleva la cultura entendida a partir de la escritura (Williams, 1994, págs. 87-88) es la que se produce en el circuito de emisión y recepción de las obras literarias ya que se relativizan las posibilidades de interpretación y valoración (crítica literaria) del texto escrito con intención estética (obra literaria).

²⁶ Los entrecomillados dentro de la cita corresponden al “Prólogo” de la edición española referida como bibliografía indirecta en la presente investigación.

Las perspectivas originales de creación, los contenidos y significados acordes – conscientes– o al margen de la voluntad –inconscientes– del autor expuestos en el texto escrito se pueden tergiversar a partir de la recepción (lectura) diacrónica del público lector, censura, crítica especializada y demás receptores posibles en el circuito de la comunicación literaria, cambiando así las posibilidades de interpretación de parte de los posibles receptores.

Enfocándonos ahora en el término “ideología”, Raymond Williams (1994) especifica dos sentidos principales que se le da en los estudios culturales:

a) las *creencias formales y conscientes* de una clase o de otro grupo social, como en el uso común del término “ideológico” para indicar principios generales o posiciones teóricas o, como con frecuencia se hace, con resultados poco favorables, para indicar los dogmas; o b) la *visión del mundo o perspectiva general* características de una clase o de otro grupo social, que incluye creencias formales y conscientes, pero también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes y formulados, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes (pág. 25. El entrecomillado y las cursivas son originales).

Williams define a la ideología como un concepto oscilante entre la creencia de clase y la visión de mundo. Por lo tanto, de manera general, la ideología puede entenderse como una forma de pensar la realidad, entender la existencia, es decir, percibirse a uno mismo y lo que nos rodea: la ideología es cómo se concibe la relación entre un ser humano y el mundo de un grupo social determinado o de un individuo en particular. Santana (1997) sostiene algo parecido al establecer dos sentidos al término “ideología”: como sistemas de ideas y como “falsa conciencia” es decir, una perspectiva parcial de “una parte del sistema social” (pág. 79).

Es evidente que el concepto de ideología puede ser de mucha utilidad en los estudios culturales²⁷ y –por mediación de éstos– en la crítica literaria, ya que la

²⁷ Williams (1994) complementa la definición de “ideología” citada líneas atrás asociándola con el estudio de la cultura: “(...) el análisis sociológico de la cultura debe (...) fundamentalmente, trabajar con el sentido a). Es una vía principal por medio de la cual se puede relacionar la producción cultural (...) con

narrativa de ficción representa una forma particular –de parte del autor– de reelaborar la realidad a partir de su propia perspectiva de la misma, perspectiva asociable a la ideología de aquel²⁸.

Se debe tomar en cuenta que la obra literaria es un hecho lingüístico por su forma y un hecho ideológico por su contenido (Jaural de Pou, 1984, pág. 306) que puede ser estudiado por la disciplina denominada “crítica literaria”, parte de la Ciencia de la Literatura (García Berrio y Huerta Calvo, 1999, pág. 90).

La crítica literaria vendría a ser las posibilidades interpretativas y valorativas que se producen a partir de la lectura de un texto literario y cuya función esencial sería trazar nuevas aperturas de interacción entre un texto y una individualidad (meramente receptora, en el caso del público lector, o receptora-creadora, en el caso de los escritores-lectores) o una colectividad (sociedad, grupo social, etc.), de modo consciente y/o inconsciente (Genette, 1989a, pág. 10).

El sentido dialógico que representa la recepción de un texto literario en sus diferentes formas: la lectura del público lector, de los lectores-creadores, de la tradición de determinada sociedad, de la crítica especializada, etc., nos indica la amplitud –y variedad– de posibilidades de interpretación de un texto. En todos los casos, la ideología del creador aparece enfocada por la ideología del receptor, que aparte de variar en los tipos de lectura que acabo de reseñar, también varía de acuerdo a la ideología del posible lector. Esta ideología, a su vez, está determinada por un conjunto de factores

las clases sociales (...) Pero (...) el análisis cultural no puede confinarse al nivel de las creencias formales y conscientes” (pág. 5).

²⁸ “La literatura, pues, expone ideas, una de las cuales es que existe la «literatura» y que por ese medio puede uno explicarlas de manera más conforme a sus intenciones, por ejemplo, no necesariamente tal cual, directa y doctrinalmente, sino con la presentación ficticia de pensamientos, personas, relaciones, acaeceres, etc. El lector capta, así, en esta tramada complejidad, lo que el escritor ha querido expresar; incluso lo capta mejor por el hecho de que lo expongan literariamente, porque ese vehículo es un ingrediente más –como los detalles de ese vehículo: género, estilo, estructura, etc.– del complejo ideológico puesto de manifiesto” (Jaural de Pou, 1984, pág. 325. El entrecomillado al interior de la cita es original).

tales como: momento histórico, clase social, pertenencia a determinada cultura, edad, género, competencia de lectura, etc. Los tres primeros (momento histórico, clase social y pertenencia cultural) son factores señeros en cualquier lectura crítica. En el caso de las novelas de Olavide, todas las variables mencionadas serán tomadas en cuenta.

Por lo tanto, se puede entender la “ideología” como un modo de configurar tanto la creación literaria (emisión) como de lectura (recepción), tanto en el sentido del lector común y corriente (público lector), como del lector especializado (crítica literaria). Sin embargo, se debe tomar en cuenta que para este último tipo de lectura, en el estudio de la ideología de una obra literaria se debe procurar la objetividad de parte del crítico, estableciendo su lectura a partir de la despersonalización de juicios, tratando de que su perspectiva ideológica comprenda a la del autor y no al revés (Santana, 1997, pág. 80).

El fenómeno literario, entendido como expresión estética por medios lingüísticos, permite al autor dotar de mayor densidad semántica el mensaje, por lo que el autor, en su afán por recrear la realidad a través del lenguaje con una finalidad estética (ficción) “(...) adopta la expresión literaria, elige un género, utiliza un estilo y otras mil circunstancias de su quehacer. No es lo que su texto dice, sino lo que él hace con ese texto. Su ideología está en toda la obra literaria y sobremanera en aquellos lugares en los que parece no haber densidad temática” (Jaural de Pou, 1984, pág. 326).

Este horizonte de expectativas de creación (que en el siguiente subcapítulo definiré como “poética”) es intermediado desde el autor –y las circunstancias que de alguna u otra manera lo afectan– hasta la idea –o imagen– que va a generar de él mismo a partir de los textos, es decir, el autor implícito.

Enlazando el aspecto histórico-ideológico con las posibilidades de lectura crítica del texto literario debo anotar que es posible arribar a las características esenciales de una obra literaria por medio del estudio de la tensión existente entre un contexto

sociocultural determinado y una ideología²⁹ grupal o individual enmarcada por éste. La noción de ideología individual es la más centrada a la creación inmediata de la obra ya que corresponde al autor real quien configurará un autor implícito adecuado a las diversas finalidades que persigue la creación de un objeto estético de base lingüística (obra literaria).

En conclusión, la crítica literaria puede adoptar la perspectiva de la ideología como forma de lectura de un determinado texto literario, tomando en consideración los variados aspectos que rodean e influyen de diversas maneras al fenómeno literario, especialmente el circuito de la comunicación literaria, que en el presente trabajo constituye un referente clave para definir la “poética”. Consecuentemente, adoptaré esta posibilidad de lectura crítica que me permitirá exponer la ideología de Pablo de Olavide en sus novelas.

3.3.2. La ideología ilustrada en las novelas de Olavide.

En este apartado trataré primero sobre la ideología ilustrada en el contexto hispano en la segunda parte del siglo XVIII, centrándome en las características de la misma apreciables en la narrativa olavidiana, para luego proyectar una idea del autor como personaje histórico que sigue una determinada ideología en su obra literaria (novelas).

La ideología ilustrada fue el fundamento intelectual del reformismo borbónico. Los intelectuales ilustrados teorizaron el protagonismo de la Monarquía como motor de la modernización, la prioridad del fomento económico, la utilización de la crítica como

²⁹ El fenómeno literario no debe entenderse en un sentido simplista de mero “portavoz ideológico”. No es que la literatura exponga ideas porque sí: muchas veces sucede que las ideas que se exponen explícitamente en una obra literaria –por diversos motivos– no corresponden a los deseos, ideas, reales que quiere expresar el autor. El sistema autorreferente y cerrado que significa el texto literario producen esta “falsa conciencia” (Santana, 1997, pág. 81).

herramienta para el perfeccionamiento de la organización social, la aplicación del conocimiento científico al bienestar general, la finalidad educativa de la creación literaria y artística, el progreso y la felicidad como metas últimas del pensamiento y la práctica reformistas (Hazard, 1958; Palacio Atard, 1964; Touchard, 2001).

La pluralidad de segmentos componentes de la nación española, polarizada en la pugna entre el poder monárquico centralizador y modernizante (despotismo ilustrado) contra la nobleza terrateniente y la Iglesia³⁰ (sector de poder tradicional), es la realidad española complicada y conflictiva con la que se va a encontrar el criollo Olavide y en la que se va a desenvolver, destacar y en la que finalmente se vio arrastrado a una sonora caída política.

Dentro de toda la idea de “progreso” que el fenómeno de la Ilustración llevaba consigo estaba como condicionante básico el concepto de regeneración social por la vía cultural³¹. Como revisamos en el primer subcapítulo, la llegada de la Ilustración y su consecuente promoción por el despotismo ilustrado significó la pugna por cambiar la

³⁰ Palacio Atard (1964) escribe respecto a la idiosincrasia española en esta época y su relación con la ideología tradicional en la península: “En los umbrales del siglo XVIII, el ideal de vida nobiliario en España está generalizado y tiene alcance universal. Esta aceptación general del ideal aristocrático se logra porque, desde la masa rural, no se exhibe otro ideal capaz de enfrentarlo. Añadiremos: porque en todas partes y en todos los tiempos los estilos de vida de los grupos dominantes ejercen sobre la colectividad, por convicción o conformismo (...) un fuerte atractivo. Se dan en España de aquel tiempo las tres condiciones fundamentales para que podamos hablar con todo rigor de una generalización del ideal de vida comportado por los grupos sociales dominantes: primera, ese ideal tiene la adhesión muy amplia, en efecto, de los grupos directivos; segunda, estos grupos, por su situación política, disponen el ordenamiento legal de manera que coincide con su propio ideal de vida y lo refuerza; tercera, desde los horizontes amplios de la cultura literaria, en los que se basa la educación mental de las gentes, los hombres de letras participan de la misma concepción de la vida y por ello la representan como muy estimable y justificada” (pág. 44).

³¹ La cultura puede ser entendida de dos modos: “a) el que subraya el «*espíritu conformador*» de un modo de vida global, que se manifiesta en toda la gama de actividades sociales, pero que es más evidente en las actividades «*específicamente culturales*»: el lenguaje, los estilos artísticos, las formas de trabajo intelectual; b) el que destaca «*un orden social global*» dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y por sus formas de trabajo intelectual, se considera como el producto directo o indirecto de un orden fundamentalmente constituido por otras actividades sociales” (Williams, 1994, págs. 11-12. Las cursivas y entrecomillados son originales). En ambos modos de entenderla, la cultura está manifiestamente asociada al conjunto de actividades sociales de una época determinada y sobre todo a los aspectos intelectual y artístico, siendo estas las actividades sociales que dejan traslucir con mayor claridad este “espíritu conformador” u “orden social global”.

estructura mental tradicional de la población, en la que predominaba la ideología de la Iglesia tradicional asociada con el ideal nobiliario³².

La superación de esta arraigada ideología (tradicional) se intentó por medio de cambios en varios niveles³³ que, en tanto logros tangibles, se puede resumir como “avance a empujones” por la pugna entre los funcionarios estatales ilustrados y el sector reaccionario (representante del tradicionalismo); durante el último tercio del siglo XVIII, Campomanes, Aranda y Olavide son los principales reformadores ilustrados auspiciados por la Monarquía española; en tanto que la Inquisición aparece como la institución reaccionaria más prestigiosa e influyente en la misma época.

Entrando en las novelas en sí, el pensamiento ilustrado que demuestra Olavide en ellas presenta elementos configuradores afines al modo del pensamiento ilustrado ortodoxo: “el ideal de emancipación, la concepción utópica de la realidad, el uso metódico de la crítica y el pedagogismo” (Falgueras, 1988, pág. 97).

La emancipación propugnada por los ilustrados y que también demuestra Olavide en sus novelas es la emancipación del juicio autónomo privativo de cada persona respecto a los juicios externos, autoritarios (Iglesia, nobleza, etc.) o de otra índole (convenciones sociales, tradiciones, etc.). Esta liberación del intelecto entendido como criterio capaz de guiar la vida del individuo está asociada a la racionalidad, modo

³² “[La Iglesia y la nobleza] Coincidían al entender el orden humano como expresión de una voluntad divina. Dios había dispuesto las cosas de modo que la agrupación social tuviera carácter organicista y jerárquico, que era el propio de la sociedad aristócrata organizada por estamentos (...) Coincidían también el espíritu cristiano y el estilo nobiliario en el [sólo aparente] poco aprecio por los intereses puramente materiales” (Palacio Atard, 1964, págs. 71-72).

³³ A nivel material tenemos las mejoras de los servicios públicos, la población de zonas como la Sierra Morena, aumentando las zonas explotables agrícolamente. A nivel ideológico otras como la reforma universitaria, la mejora de la educación escolar, la creación de las academias, la reforma literaria. En este último caso se produce una reforma especialmente en el género dramático antonomásticamente asociado al espectáculo teatral, de amplia y tradicional difusión en la península, y por reconocido valor educativo, se favorece al Neoclasicismo en contra de las obras tradicionales de la Edad de Oro, cuyos autores directa o indirectamente habían difundido los ideales aristocráticos a la vez que habían cimentado el predominio ideológico de la Iglesia. A pesar del apoyo al nuevo teatro neoclásico –donde Olavide fue destacado protagonista– recién con la aparición del tardío teatro de Leandro Fernández de Moratín, se logra el triunfo de éste.

de pensar generalizado por la Ilustración. En las tres novelas podemos apreciar de distinto modo este aspecto:

- a) En *El Incógnito o el fruto de la ambición*, por medio de la crítica –en base a la heterogeneidad antes expuesta– a la urbe (=vicio) y el dogma católico (=negación de la racionalidad) se ataca directamente a la clase de poder reaccionario: la nobleza y los eclesiásticos.
- b) En *Paulina o el amor desinteresado*, por medio de la adecuación de la novela moral, educativa (Ferrerías, 1973, pág. 169) y sentimental, son atacadas las convenciones sociales –especialmente de la nobleza– y la hipocresía y maledicencia típicas de la urbe, que son superadas por el amor virtuoso.
- c) En *Teresa o el terremoto de Lima*, el predominio del poder económico (don Ramiro) y del poder paternal (doña María) sobre el amor prístino (jóvenes Alonso y Teresa) se invierte a causa del azar (seísmo), triunfando la juventud (espíritu renovador) sobre la vejez (espíritu conservador).

Otro elemento configurador es la concepción utópica de la realidad entre los ilustrados que a palabras de Falgueras es: “la aplicación directa de la utopía a la realidad, es decir, la concepción de la realidad como utopía” (1988, pág. 103). El aspecto bucólico asociado a la pureza de la moral de los individuos educados a partir de la simplicidad de la vida del campo en contacto directo de la naturaleza (*El Incógnito o el fruto de la ambición*) se contrapone con la realidad citadina, decadente en lo moral, especialmente por la influencia de la nobleza como modelo de conducta (*Paulina o el amor desinteresado*). Se advierte en las tres novelas la creación de espacios (reales o virtuales) utópicos como son: las montañas de Vizcaya, el círculo exclusivo de personas con que se relaciona Paulina en su niñez y adolescencia, el encuentro fortuito y silencioso entre Teresa y Alonso que inicia un apasionado amor que trasciende todas las

posibles convenciones censoras del entorno social. Estos espacios utópicos son presentados de modo paralelo (naturaleza/urbe en *El Incógnito o el fruto de la ambición*) o enmarcado (*Paulina o el amor desinteresado* y *Teresa o el terremoto de Lima*) en una realidad censora, donde predominan los valores y convenciones propias del sector de poder tradicional que intenta desacreditar Olavide, realidad que es superada por la utopía –asociada con la virtud– en las tres novelas.

El concepto de “virtud”³⁴ en las novelas de Olavide aparece como una ideal que se integra en el programa ilustrado de racionalización de la moral en la nueva sociedad, alejado de la religiosidad tradicional, al estar sus relaciones sociales inspiradas en valores morales que acercan al ser humano a los sentimientos nobles connaturales a la especie humana, que son tergiversados por la corrupción producida por la vida en una sociedad dominada por el egoísmo, la molicie y el placer, que vendría a ser el vicio, contrario a la moderación y la racionalidad, orientado más bien a seguir los impulsos de los sentidos (Hazard, 1958; Catena, 1983; Touchard, 2001).

Esto conlleva a la problemática que se erigía ante los ilustrados: “(...) la primigenia dicotomía cartesiana entre acción y pasión, o razón y emoción. A partir de

³⁴ Respecto al sentido del término “virtud” en la Ilustración, leamos lo que Elena Catena escribe: “El término *virtud* es muy empleado por los hombres del XVIII para significar un nuevo concepto de moral. (...) La filosofía moral (...) es una ciencia práctica basada en el propio razonamiento sobre los hechos, las cosas y las personas, y en la que destacan dos influencias: la de su tiempo (Locke, Rousseau, los enciclopedistas, etc.) y la filosofía estoica (Séneca y Epícteto). Conforme con la primera cree que las exigencias del espíritu son: 1) virtud, 2) la sabiduría, 3) la urbanidad y 4) cultura, orden (...) De los enciclopedistas están tomadas ciertas ideas nuevas y revolucionarias (...) tales son: la aversión a la escolástica, la oposición a la vida monástica, desprecio del vulgo, pedagogismo, humanitarismo, privación absoluta de religión. (...) El motivo de este entusiasmo dieciochesco por la filosofía estoica hemos de buscarlo en la constitución y principios de esta filosofía. Lo primero que echamos a ver al examinarla es que su única preocupación es la ética (...). La ética estoica se resume en la famosa frase: «vivir según la naturaleza». Y la naturaleza del hombre es la razón. La razón, que es nuestra naturaleza, pone de acuerdo al hombre con el universo entero, es decir, con la naturaleza. Lo único que resulta valioso es lo que depende del comportamiento racional del hombre. La moral del siglo XVIII (...) se fundamenta en estos principios de la filosofía estoica, porque aquello, en cuanto esta se manifiesta racional, lo prohió el siglo XVIII, haciéndolo suyo” (Catena, 1983, pág. 600. La cursiva y el entrecomillado dentro de la cita son originales).

allí Rousseau plantea la pregunta: «¿Cómo educar a la razón para que gestione debidamente la vida de las emociones?» (Toulmin, 2001, pág. 201).

A modo de respuesta, se observa en las novelas de Olavide la configuración de modelos de pensamiento y conducta virtuosos (Albano, Rufina, Tomasa, Doña Angélica, Alonso, Teresa) exaltando las excelencias de la virtud y proponiendo un modelo de conducta, instaurándose un panegírico de la virtud que aparece siempre en oposición al vicio, junto a una enseñanza moral ilustrada.

El tercer elemento configurador del pensamiento ilustrado expresado en las novelas olavidianas es el uso metódico de la crítica, que es “el discernimiento o juicio ponderado” (Falgueras, 1988, pág. 109) considerado un factor clave por los ilustrados para lograr la autonomía liberadora por medio de la racionalidad. La renovación de criterios para establecer la moralidad es uno de los aspectos más notorios de la propuesta ilustrada en las novelas analizadas³⁵ y está asociado al cuarto elemento – probablemente el más evidente en las novelas– que es el pedagogismo. Olavide trata de instaurar en el público lector la capacidad de autosuficiencia para poder emitir sus juicios morales acordes a la propuesta ilustrada por medio de los diversos elementos presentes en sus novelas. Por ejemplo, en las tres novelas encontramos continuas interrupciones al decurso de la narración (aspecto más notorio en *El Incógnito*). La digresión en las novelas analizadas representa uno de los aspecto ideológicos

³⁵ Como ya se ha expuesto en el primer subcapítulo, los filósofos ilustrados aparentemente aceptan la realidad política de su momento, pero combaten desde dentro del andamiaje estatal las tendencias restrictivas inherentes al asentamiento de la nación-estado. Surge un conflicto entre los intelectuales ilustrados y la clase de poder tradicional (nobles y eclesiásticos). Esta confrontación es muy notoria en Francia y España: en Francia dio lugar a la Revolución Francesa; en España, a la expulsión de los jesuitas y al proceso de Olavide. Surge así “el proyecto ilustrado” como una frase que congloba el conjunto de ideas que expresan el deseo de los monarcas por lograr beneficiarse con los aportes de los filósofos, científicos, etc., de vanguardia al aplicar sus aportes a las naciones-estado, muchos de los cuales en aquella época estaban recién terminando de configurarse como tales mediante la centralización del poder interior del poder político, entrando así en la Modernidad (Toulmin, 2001). Es evidente que dicha confrontación se ve proyectada en los temas constantes de las novelas.

formalizados en el estilo (en el nivel del discurso) más evidentes del discurso ilustrado olavidiano³⁶.

En una lectura superficial, esto puede ser tomado como baja calidad en el manejo de los recursos narrativos. Pero como se pudo apreciar en el subcapítulo correspondiente al autor implícito en las novelas de Olavide, sería un error descalificar el estilo narrativo de las novelas por estos motivos.

En partes anteriores de la presente investigación se ha referido varios aspectos estilísticos que podemos encontrar en las novelas, como por ejemplo, la digresión, la expresión declamatoria de determinados pasajes, el predominio del narrador heterodiegético omnisciente del cual hasta el narrador principal de *El Incógnito* (homodiegético) se ve influenciado, todo lo cual nos demuestra que la poética de la novelística olavidiana opera sus recursos armoniosamente³⁷.

³⁶ Como se pudo observar en el segundo capítulo, la narrativa dieciochesca se caracteriza por la presencia de narradores intrusivos, acerca de lo que Reis y Lopes (1995) opinan que: "(...) las intrusiones del narrador no pueden disociarse de la representación ideológica que se concreta en la narrativa. El análisis de sus concretas y puntuales ocurrencias permite con frecuencia configurar posiciones doctrinarias bien definidas y atribuibles al narrador o a los personajes, sobre todo en épocas literarias con crítica de incidencia ideológica-social. Es por esta vía por la que el discurso narrativo se hace acción, en el sentido de que las intrusiones del narrador acaban por proyectarse en el lector, tendiendo a influenciar sus creencias y valores dominantes (pág. 127).

³⁷ Gérard Genette (1993, pág. 77), reivindicando el uso del estudio del estilo como herramienta válida de la crítica literaria al poder ser enlazada con diversos aspectos del discurso, primero esboza la determinación del objeto de estudio de la teoría del estilo "Su objeto (...) es menos la originalidad o la innovación individuales que los recursos potenciales de la lengua común, pero lo importante, para lo que nos interesa, no radica en esa diferencia de esfera, tal vez sobreestimada, sino en el esfuerzo, aun relativo, de conceptualización que en ella se manifiesta" (Genette, pág. 78), para luego intentar una caracterización del "estilo": "El estilo consiste, pues, en el conjunto de propiedades remáticas ejemplificadas por el discurso, en el nivel «formal» (es decir, físico, de hecho) del material fónico o gráfico, en el nivel lingüístico de la relación de denotación directa y en el nivel figural de la denotación indirecta (...) El estilo es la vertiente perceptible del discurso, que por definición lo acompaña de cabo a rabo sin interrupción ni fluctuación. Lo que puede fluctuar es la atención perceptiva del lector y su sensibilidad para tal o cual modo de perceptibilidad (...) Así, pues, no hay el discurso más el estilo, no hay discurso sin estilo, como tampoco estilo son discurso: el estilo es el aspecto del discurso, sea cual fuere, y la ausencia de ese aspecto es un concepto manifiestamente carente de sentido (...) Sea cual fuere la exigüidad del *corpus* examinado (...) la identificación y la calificación de dicho estilo determinan un modelo de competencia capaz de engendrar un número indefinido de páginas conformes a dicho modelo (...) para que el conjunto de obras sea «significativo», es necesario que el rasgo ejemplificado lo sea también, como rasgo propiamente estético, es decir, participante en el «funcionamiento simbólico» de la obra" (Genette, 1993, págs. 107-111. Los entrecomillados al interior de la cita y la cursiva son originales). El estilo viene a ser una elección y utilización de la diversidad de recursos que tiene el autor a la mano para configurar su narración, siendo por tanto una forma válida de asociar la interacción entre el

Olavide pudo haber tomado en cuenta la utilidad de la novela como vehículo de la ideología, al advertir que la novela era un medio de difusión más amplio que el teatro. El título de la edición hispana de sus novelas indica el didactismo y propósito de llegar a un público amplio: “Lecturas útiles y entretenidas”, fundándose en los más diversos tipos de novela. Este eclecticismo demuestra –aparte de su notorio bagaje de modelos e influencias– su intención de lograr una transformación social al tratar de expresar plenamente el conjunto de las experiencias vividas asociándolas con la virtud moral, con la “razón” ilustrada: la virtud y la razón fueron consideradas los medios para ayudar a la humanidad en la época en que se desarrolló (Hazard, 1958; Touchard, 2001).

La religión natural y el deísmo ilustrado, aparecen como las directrices del cristianismo ilustrado expresado por Olavide en sus novelas, en las cuales los dogmas cristianos ceden lugar a la creencia en un ser superior que parece identificarse con el culto a la naturaleza, en el que la tolerancia, la filantropía, la solidaridad humana prevalecen sobre las clásicas virtudes católicas como la caridad, el amor al prójimo y la humildad. Sus intenciones ideológicas, junto a la actitud filosófico-moral ilustrados, hacen de las novelas de Olavide obras que exponen el ánimo del autor, del conflicto entre lo real y lo ideal, en un siglo como el XVIII, de crisis, una etapa de tránsito y por lo tanto, de confusión y de cambio.

En las novelas morales, Olavide propone varias ideas pedagógicas para la educación del hombre, por medio del ejercicio de la virtud, educando antes que instruyendo. La sensibilidad asociado a lo sentimental juega un papel importante en esta perspectiva educativa, ya que reemplaza las ideas religiosas tradicionales tratando de

fondo y forma, o, siguiendo la terminología genettiana, tema (fondo) y rema (forma). Evidentemente, tanto en la creación (“poiesis”) como en el análisis de las obras literarias, la separación fondo/forma se hace sólo como medio de facilitar el estudio de los diversos elementos, siendo por lo tanto el estilo un modo de lectura crítica en el que confluyen ambos elementos.

desarrollar los principios de la bondad inherentes a todo ser humano, evitando la influencia negativa del vicio, entendido como la antítesis de la virtud antes reseñada.

Haciendo un balance, grosso modo, de lo revisado hasta aquí, podemos dar una idea acerca de la ideología que demuestra Olavide y que de alguna manera, refleja en sus novelas: no arrepentido de sus ideas ilustradas, más bien, reformuladas antes que cambiadas; pasando del radicalismo volteriano a una actitud más tolerante y aquietada, asociada al cristianismo ilustrado que demuestra en *El Evangelio en triunfo*, sin dejar por eso de intentar transmitir las ideas progresista de la ilustración al público lector.

Su arrepentimiento puede entenderse como una nueva oportunidad ganada por él con la ayuda de sus contactos en la corte, el prestigio obtenido en su gestión pública bajo el reinado de Carlos III y la publicación de *El Evangelio en triunfo*, una nueva y final oportunidad de lograr un merecido reconocimiento de parte de los peninsulares, asegurar el honor y buen nombre de sus familiares y herederos (Defourneaux, 1965, págs.325-358; Alonso Seoane, 2008), y, en el nivel ideológico asociado con lo literario, la última oportunidad de difundir sus ideas educativas por medio de novelas cortas, lo que obviamente, dadas las características de la moralidad ilustrada de corte rousseauiano, le da ese sentido crítico hacia la urbe y la moral de la nobleza española. Olavide se opuso siempre a la clase social de poder tradicional, representada por el sector reaccionario contra el cual siempre se enfrentó –directa o indirectamente– como el criollo ilustrado y “miembro destacado de la élite intelectual de la metrópoli” (Higgins, pág. 79) que fue hasta el final de sus días.

Las novelas de Olavide son una muestra de la adaptación de los ideales de la Ilustración, manifestados en la sociedad a partir del reformismo borbónico (administrativo, judicial, etc.) y que aparecen en pugna con el espíritu tradicional de la época (Inquisición): las novelas como expresión artística, se proyectan al ámbito

cultural demostrando la tensión generada por el contexto en que se conciben, publican y receptionan (1º por la censura y 2º por el público lector) las mismas.

Respecto a la ideología de Olavide a través de sus textos literarios últimos, Higgins (2006) comenta: “(...) se ha argumentado que Olavide nunca renunció a sus ideas liberales, que su sumisión fue fingida y que sirvió de la novela moral para hacer una crítica solapada a la aristocracia española” (pág. 81). Higgins admite la posibilidad del sentido de palinodia falaz, opinión común sobre la publicación de *El Evangelio en triunfo*, contrariada por Defourneaux (1965) y por Palacio Atard (1964). También indica que

(...) desgraciadamente carecemos de evidencia externa que lo confirme, y la evidencia de los textos tampoco es muy convincente, pues la crítica a la aristocracia resulta bastante convencional. Nos vemos entonces ante el enigma de si las novelas de Olavide expresan la moral piadosa de un hombre vencido y arrepentido –que parece ser lo más probable– o si son el gesto subversivo de un hombre que ha permanecido fiel a sus ideas (Higgins, 2006, pág. 81).

Como “evidencia externa” aparentemente se refiere al nivel extratextual (prólogos del mismo autor), pruebas biográficas (documentos, testimonios), que, de acuerdo a investigaciones recientes, ya se tienen. Así, la edición española cuenta con un “Prólogo” de probable autoría de Olavide, siendo citado por Bendezú (1992), Alonso (1995) y Sebold (1995). Así mismo, Defourneaux (1965) da cuenta del desenvolvimiento biográfico del criollo en la Francia y España durante sus últimos años de vida. Por último, Alonso Seoane ha presentado un estudio sobre el testamento de Pablo de Olavide³⁸.

³⁸ En el artículo de María José Alonso Seoane: “El último sueño de Pablo de Olavide”. En *Cuadernos Dieciochistas* Nº 4, 2003, págs. 47-65. Resumen del mismo en: 15 de setiembre de 2008, 23:21h <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=102975#ArticulosLibrosColectivos>>: “El artículo estudia aspectos desconocidos de la actividad de Pablo de Olavide en sus últimos años, a través del testamento de su prima, doña Tomasa de Arellano, con algunos antecedentes que muestran sus vínculos con su familia paterna, oriunda de Navarra. Entre estos aspectos, cabe destacar el deseo de contribuir a la población de España según sus ideas ilustradas, así como las medidas adoptadas para preparar un futuro

Es posible que el criollo se estuviera cobrando una revancha, pero de modo sutil ya que su narrativa tenía como finalidad principal –en las dos perspectivas de lectura instauradas por el autor implícito– la difusión de su proyecto ideológico ilustrado. Olavide demuestra que hasta el final de su vida intentó ser útil al cambio ideológico que propugnó durante toda su trayectoria vital en la sociedad hispano-americana.

3.4. Nociones de poética en la narrativa olavidiana.

3.4.1. La poética como horizonte de creación y recepción.

La “poética” (del lat. *poetīca*, y éste del gr. ποιητική) ha sido un término utilizado con fruición en los estudios literarios, en la tradición literaria occidental.

Podemos subsumir las cuatro acepciones que nos da el DRAE³⁹ (VV.AA., 2008) sobre “poética” en tres sentidos: a) teoría literaria, es decir como concepto en sí y como tratado acerca del mismo; b) arte creador, en sentido preceptista clásico (reglas de composición); y c) arte creador como propuesta particular de cada autor (estudiada al margen de las opiniones del mismo autor respecto a su actividad creadora o los modos particulares de explicar la labor creativa de cada autor respecto a su propia obra).

En el presente trabajo, no se refiere “poética” en el sentido preceptivo clásico, es decir, el de reglamentación de la actividad creadora. Tampoco en el sentido estricto de “teoría literaria” al que nos refiere el término asociado con la obra de los clásicos grecolatinos tales como la del sabio estagirita (*La poética*) o de Horacio (*Arte poética*), o sus epígonos neoclásicos Boileau o Luzán; sino en el tercer sentido: estudiar la poética del autor sin referentes directos de su opinión sobre su misma obra.

adecuado a los hijos de Juan Francisco de Arroquia y Bárbara de Olavide, a quienes había formado un patrimonio en una villa cercana a Baeza”.

³⁹ Las acepciones son: “1. Poesía (arte de componer obras poéticas). 2. Disciplina que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura. 3. Tratado en que se recoge la teoría poética. 4. Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor” (DRAE, 2008).

Gérard Genette (1989a) teoriza acerca de la poética a partir de su relación con la crítica y la teoría literarias, proponiendo la instauración de una “teoría general de las formas literarias: una *poética*” (pág. 11. La cursiva es original), haciendo el deslinde con la acepción clásica del término:

Pero no se trata tanto en este caso de un estudio de las formas y los géneros en el sentido en que lo entendían la retórica y la poética de la era clásica, siempre propensas, desde Aristóteles, a erigir en norma la tradición y a canonizar lo dado, cuanto de una exploración de las diversas posibilidades del discurso, del que las obras ya escritas y las formas ya empleadas resultan no ser sino otros tantos casos particulares más allá de los cuales se perfilan otras combinaciones previsibles o deducibles (...) el objeto de la teoría sería en este caso no sólo *real*, sino también la totalidad de lo *virtual* literario. Esa oposición de una poética *abierta* a la poética cerrada de los clásicos demuestra que no se trata, como podría creerse, de un regreso aplazado precrítico: al contrario, la teoría ha de ser moderna y estar vinculada a la modernidad de la literatura o, de lo contrario, no será nada (págs. 11-12. Las cursivas son originales).

Genette propone una “poética” diferente a la concepción clásica del término, contraponiendo el carácter cerrado (*numerus clausus*) al sentido de apertura que tendría la propuesta contemporánea (*numerus apertus*), definiendo la “poética” como el estudio de las posibilidades combinatorias dentro de la creación del discurso literario.

Con la intención de complementar lo expuesto por Genette, puedo añadir que además de estudiar las posibilidades combinatorias de creación, podría tomarse en cuenta estas posibilidades en la recepción de los textos el sentido sincrónico y diacrónico, siendo la poética la plasmación artística por medio del lenguaje (literatura) del cómo percibe el autor su entorno, cómo lo reelabora en la ficción, y con qué intención en sus textos, complementándose esto con los diferentes aspectos externos (censura oficial, limitación de modelos, situaciones contextuales determinadas a las que

está sometido el autor⁴⁰, evolución de los géneros literarios⁴¹, etc.) que afectan la misma composición, publicación, circulación y recepción de los textos⁴².

Nos hemos acercado así a un aspecto de la cuarta acepción que nos brinda el DRAE: “Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o un autor” (DRAE, 2008). Tomando en cuenta lo revisado líneas atrás, podríamos, parafraseando y desarrollando a su vez esta acepción, dar al término “poética” el sentido de conjunto de factores relacionados con la actividad creadora – entendida como acto comunicativo– que se inicia en las finalidades (expresas o veladas) del autor, es decir, la ideología bajo la cual es concebida la obra literaria (aspecto asociable al autor implícito); y que culmina con la recepción e interpretación de parte del público lector (asociable al lector implícito) que cuenta con su propia perspectiva de percepción de la realidad, valores morales, etc. (ideología).

En otras palabras, la “poética” es entendida en el presente trabajo como la conformación de las expectativas comunicativas operacionales de creación y recepción

⁴⁰ Sobre las condiciones legislativas, editoriales, público lector, etc., del siglo XVIII y la parte inicial del XIX, hay autores que han presentado investigaciones ilustrativas, tales como: Nigel Glendinning (1973), *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*; Juan Ignacio Ferreras (1973), *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*; José Checa Beltrán (1988), “La reforma literaria”; José Joaquín Álvarez Barrientos (1996), “La profesión de escritor ante el reformismo borbónico”.

⁴¹ García Berrio y Huerta Calvo (1999) nos indican respecto a la importancia de los géneros en la conformación del horizonte de expectativas tanto del autor como del lector: “(...) la individualidad radical de ciertos textos está en función de su especificidad textual, la cual sólo nos es perceptible en la medida en que, situado el texto en su serie genérica, puede ser valorado de forma comparativa. En dicha serie se comprenden los estímulos necesarios a fin de que el creador pueda brindar una respuesta textual suficientemente singularizada del resto. (...) además, la noción de género no se justifica solamente desde el lado del emisor. En todas las épocas los distintos públicos han venido manifestando una intuitiva pero clara conciencia de los géneros, en virtud de la cual han escogido entre diversas opciones que se les ofrecían” (pág. 88).

⁴² Reis y Lopes (1995) señalan que “Enmarcado en un específico contexto estético-periodológico e histórico-cultural, el autor difícilmente podrá liberarse de sus solicitaciones e imposiciones; la creación literaria que elabora responde, de forma más o menos explícita, a las dominantes de ese contexto, transparentando en ella, de forma más o menos explícita, sus coordenadas históricas, sociales e ideológicas. Obedeciendo a tales solicitaciones, pero operando en principio por vía de transposiciones y de procedimientos de codificación específicamente técnico-literarios, el autor adopta las consiguientes estrategias narrativas: opciones de género, instituciones de narradores y situaciones narrativas adecuadas, configuración compositiva” (pág. 26). Sin embargo, no debemos caer en el determinismo de considerar al autor como un simple catalizador estético de ideologías o situaciones histórico-culturales determinadas.

con sentido estético enmarcadas por un contexto sociocultural determinado bajo el que un escritor configura los diversos aspectos de una obra específica de su autoría.

3.4.2. La poética novelística de Olavide.

Hemos definido en el acápite anterior a la “poética” como una perspectiva, un horizonte de creación, configurada a partir de la conjunción de intereses, modelos e incluso la personalidad del autor y las posibles interpretaciones del texto de parte del público lector, situación comunicativa enmarcada en un determinado contexto que en este caso es el referido proceso de modernización de España por medio de la alianza entre la emergente clase burguesa y la monarquía centralizadora de poder⁴³.

En esta contradicción de intereses, la cultura que se desarrolla aparece como un espacio de conflictos y tensiones, que se reflejan en el arte, que, como manifestación cultural, se ve afectado por esta realidad conflictiva. La literatura de la época adquiere ciertas connotaciones expresa o veladamente políticas. Lo estético lleva a lo cultural asociado a lo social y al contexto histórico, todo esto enmarcado por lo ideológico: “(...) sólo partiendo de ideas claras sobre la multiforme cultura del siglo XVIII se puede tener la posibilidad de comprender los textos de la época, incluso en su valor más específicamente literario” (Froldi, 1984, pág. 71).

En épocas como la reseñada el creador literario muchas veces asume una estética que refleja de alguna manera, en medio de las grandes tensiones, una actitud frente a la realidad en todos los ámbitos que le atañen.

⁴³ Entendiendo esto así, Caso González (1983, pág. 4) escribe respecto a cómo los conflictos políticos e ideológicos llevan a la transmutación de los paradigmas modélicos en todos los niveles, incluido el sociocultural: “[El siglo XVIII español es] un siglo de crisis, porque no se trata sólo de pasar de un estilo a otro, sino de una cultura a otra (...) crisis cultural (...) al hablar de cultura no me refiero solamente al mundo de los intelectuales, ni sólo a los conocimientos humanísticos o científicos. Me refiero a la totalidad de las actitudes humanas ante todos los problemas humanos. (...) Las consecuencias son importantísimas en todos los aspectos que dicen relación al hombre, desde los políticos hasta los religiosos”.

En el caso de Olavide, político e ideólogo ilustrado, la poética que adopta intenta lograr el predominio de la nueva sociedad que propugna las ideas de la ilustración por medio del sentido didáctico de sus novelas cortas.

La narrativa de Olavide está enmarcada en este momento clave de la evolución de la literatura española, en el cual aparece la novela como síntoma del cambio social y cultural de la época. Pérez Magallón (1986-1987) escribe:

La novela es inseparable, como todos los géneros, de un estado social e intelectual o espiritual de un país (...) el auge de la lectura de novelas a fines del siglo [XVIII] no se debe ni al aumento de la influencia francesa ni a la atenuación y relajación de la preceptiva clasicista solamente. Más bien es signo de un cambio de sensibilidad social y, por tanto, de sus intelectuales, consecuencia de una serie de factores coincidentes: cambios sociales, económicos, políticos, influencia de otras culturas que penetran por vías diferentes, lenta asimilación de actitudes o visiones del mundo que son realidades comunicables y que sólo hacia el ecuador del XIX darán sus frutos (págs. 366-367).

El cambio progresivo de géneros literarios que cultiva Olavide (primero dramática y luego narrativa) aparece acorde a los cambios de la época que le tocó vivir: Olavide tanto en su actividad política como artística, siempre fue un hombre de su tiempo⁴⁴.

Por otro lado, respecto a la conformación del circuito de la comunicación literaria en la época de escritura y publicación de las novelas olavidianas, se debe tomar en cuenta que, como en toda la producción novelística española de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, el espíritu reaccionario hispano, representado por la Inquisición y asociado a la institución denominada “censura”⁴⁵, fue un factor clave en la concepción,

⁴⁴ Así “el criterio de utilidad que deviene de una concepción neoclasicista del arte, lleva a los novelistas [dieciochescos] a intentar, mediante el género más leído, la instrucción de los lectores” (Álvarez Barrientos, 1983, pág. 10). A su vez, Rinaldo Frolí (1984) indica que “A través del examen nuevo de la naturaleza y del hombre, bajo la guía del pensamiento sensista, la estética ilustrada presta atención sobre todo a los aspectos psicológicos que produce la obra de arte. Se persigue el equilibrio entre entendimiento y sensibilidad y se añaden al arte funciones educadoras, buscando lo que es socialmente útil, a través de un estímulo de los impulsos afectivos y siempre bajo el control de la razón. Nace de esto una literatura muy variada y compleja, a menudo experimental” (pág. 69).

⁴⁵ Recordemos que Alonso Seoane (1996) ha llegado a probar que las novelas de Olavide, en la edición española, pasaron por la censura antes de su publicación. Zavala (1983) afirma que “La actividad

configuración, redacción, transmisión y recepción de las novelas de Olavide en el ámbito hispano y americano.

La Iglesia, con el apoyo estatal, se convierte en receptor privilegiado del circuito de la comunicación literaria en el siglo XVIII español, ejerciendo una función restrictiva con la finalidad de hacer prevalecer un discurso único, por medio de la selección de obras a ser publicadas e incluso indicando expresamente modificaciones a los mensajes (obras literarias), al ser los calificadores de la Inquisición mediadores entre el autor y el público lector. El resultado es la dificultad del público lector coetáneo al autor de poder acceder al sentido original del texto. Empero, a fines del siglo XVIII español, como resultado de la influencia de la Ilustración

La moral se comienza a plantear al margen de la Iglesia [convirtiéndose] La novela (...) [en] vehículo primordial de la nueva filosofía; ayuda a liberar las imágenes de las concreciones negativas mediante las cuales el discurso del poder había estrangulado la ley natural. El lenguaje novelístico explora los fundamentos de la moral natural (Zavala, 1983, pág. 517).

Este alejamiento del discurso oficial no debe verse como un intento aislado o de iniciativa individual de los novelistas, si bien el Estado (Monarquía) apoyaba a la censura, por otro lado, el proyecto de reformas borbónicas –como ya estudiamos en el acápite anterior– se lleva a cabo por medio de los exponentes de la Ilustración (Olavide) intentando socavar tanto el poder eclesiástico como el de la nobleza, en su deseo de centralizar el poder. Las novelas de Olavide, en su intencionalidad ideológica, adquieren la condición de textos que debilitan –por medio del autor implícito

censura de la Inquisición ha sido en el mundo hispánico mediador enérgico de la comunicación literaria en niveles culturalmente importantes. Desempeñó un papel activo como receptor privilegiado, y eligió con gran selectividad las relaciones de intercambio literario. En cuanto receptor privilegiado, formó una particular tradición literaria en un proceso que supone la apropiación y el rechazo de lo nuevo y la conservación del pasado” (pág. 526).

disimulado— la posición hegemónica de la Iglesia y la nobleza ante el público lector, al dar una imagen decadente de estos grupos de poder⁴⁶.

Respecto a la aparente “fachada”⁴⁷ de novela moral que adopta Olavide, implícitamente (modelos seguidos) como explícitamente (en el “Prólogo” de la edición española), puedo referir que García Garrosa (1995, pág. 129) determina que el contexto en el que se desarrolla la novela española a fines del siglo XVIII obligó a los novelistas a incluir expresamente (prólogos) y/o implícitamente (temas, estilo, etc.) la moralidad como componente predominante de su narrativa. Recordemos que la edición española (*Lecturas útiles y entretenidas*) así como las ediciones norteamericana y francesa presentan en sus prólogos la intención explícita. En el primer caso, muy probablemente redactada por el mismo Olavide; en el segundo, por el editor Lanuza.

La obra narrativa de Olavide se mueve en un espectro reducido de posibilidades creativas de transmisión ideológica que compensa a través del cultivo de la diversidad de modelos y recursos narrativos que tenía a su disposición, logrando filtrar su mensaje ideológico por la censura y la vigilancia de la Inquisición⁴⁸, por medio del juego de

⁴⁶ Puntualizando estas reflexiones, leamos lo que Iris Zavala, 1987 (La autora es citada a partir del texto de Carnero, 1995), escribe refiriéndose a la conformación del circuito comunicativo básico de las poéticas de los autores españoles dieciochescos: “Todo texto es un conjunto de prácticas textuales, un todo orgánico dentro de un proceso de producción dinámica que origina, a su vez, un proceso de recepción o práctica, en el interior del sistema de comunicación y de interacción (...). Desde este sistema semiótico se define la norma y la transgresión de la norma: la Inquisición, en cuanto receptor privilegiado, creó una ruptura en el sistema comunicativo, en el código, e impuso el discurso dominante, interceptando así a menudo el circuito comunicativo (al menos en la superficie). Mucho de cuanto circuló hubo de adaptarse a la norma y a la convención, cuando no circular clandestinamente” (Carnero, 1995, pág. 20). La ruptura que refiere Zavala fue siempre un factor importante en la creación literaria de Olavide, al determinar desde aspectos estilísticos, hasta modélicos. Álvarez Barrientos (1983) resume esta situación indicando que “En España, la novela no pasa de ser un reflejo de unas costumbres determinadas y repetidas, establecidas por el dogma censor y el criterio de moralidad” (pág. 21).

⁴⁷ Palabra a ser entendida estrictamente en la acepción de “aspecto”.

⁴⁸ Como testimonio de cómo entendían su situación los autores españoles de la época, citaré, a partir de la obra de Nigel Glendinning (1973, págs. 59-60), un fragmento de una carta de Leandro Fernández de Moratín a Corner, fechada en Montpellier el 23 de marzo de 1787: “[los] sucesos principalísimos de nuestra historia, ¿cómo ha de referirlos un escritor juicioso a fines del siglo décimo-octavo? Si copia lo que otros han dicho, se hará despreciable; si combate las opiniones recibidas, ahí están los clérigos, que con el Brevario en la mano (que es su autor clásico) le argüirán tan eficazmente, que a muy pocos silogismo se hallará metido en un calabozo, y Dios sabe cuándo y para dónde saldrá. Créeme, Juan; la edad en que vivimos nos es muy poco favorable: si vamos con la corriente, y hablamos

lecturas posibles a partir de las estrategias –ya referidas– del autor implícito, lo que genera que detrás del aparentemente inofensivo mensaje moral y la adaptación de obras de otros autores (imagen aparente del autor implícito) se esconda una crítica a la ideología de la clase de poder tradicional (imagen disimulada del autor implícito).

Lo anterior, unido a la amplia variedad de recursos estilísticos y de técnica narrativa genera la notoria heterogeneidad apreciada en su narrativa. Por lo tanto, la heterogeneidad demostrada en sus novelas, asociada al sentido imperante neoclásico-pedagógico de la literatura de la época, es asociable tanto al constante ánimo innovador que demuestra el autor a lo largo de su recorrido vital como a la evolución ideológica establecida en la última etapa de su vida.

Olavide demuestra que es un autor consciente de las posibilidades de transmisión ideológica de la estética narrativa neoclásica dieciochista usando a su favor lo que parecía una desventaja inicial. A la vez, que deja una muestra de su concepción del mundo, contribuye a introducir los diversos registros narrativos aparecían en la época (novela gótica, novela sentimental, novela costumbrista, novela pedagógica), asentando así las bases para el postrer desarrollo de la narrativa hispana decimonónica (romántica y realista). La poética de Olavide en sus novelas –a partir de la estética racionalista pedagógica y moralizadora neoclásica– abarca una diversidad de elementos dirigidos a la transmisión estética de su ideología ilustrada, con el objetivo de lograr una reestructuración de las bases culturales e ideológicas en la sociedad española y desplazar así el reticente dominio que en esta campo mantenía el régimen del sector de

el lenguaje de los crédulos, nos burlan los extranjeros, y aun dentro de la casa hallaremos quien nos tenga por tontos; y si tratamos de disipar errores funestos, y enseñar al que no sabe, la santa y general Inquisición nos aplicará los remedios que acostumbra”.

poder tradicional español sobre la población, esta última representada en el circuito comunicativo de la poética olavidiana como el público lector.

En conclusión, se podría definir la poética de la narrativa olavidiana como la disposición de recursos creativos bajo la finalidad comunicativa de creación y recepción con sentido estético enmarcado en el contexto sociocultural del mundo hispánico correspondiente al periodo final del siglo XVIII.

3.5. La Ilustración, el Neoclasicismo, la obra narrativa de Olavide y la tradición novelística peruana.

Culminaré la presente exposición trazando algunas posibles líneas de lectura acerca del enlace entre la obra narrativa y figura histórica que es Pablo de Olavide con la Literatura Peruana, centrándome en su condición de criollo peruano (identidad cultural), sus lazos con el Neoclasicismo desarrollado en todo el ámbito hispanoamericano y la narrativa peruana del siglo XIX.

3.5.1. El contexto del Neoclasicismo peruano: la Ilustración y los inicios del proceso emancipador.

Como se refirió en la primera parte del presente capítulo, el reformismo ilustrado significó un proceso de racionalización y centralización administrativa, con el objetivo de robustecer el poder de la monarquía absoluta.

La Ilustración llega a la América Española paralelamente a las reformas borbónicas. El desarrollo de esta ideología tiene las características de zona de influencia periférica, con las ventajas y desarrollos singulares que conlleva tal situación entre la clase letrada (criollos y mestizos), en la cual las novedades ideológicas se propagaron y asimilaron de modo original, principalmente en los centros de estudio superior (en Perú fue el Convictorio de San Carlos), de la prensa (como es el caso del *Mercurio Peruano*)

y de las Sociedades de Amigos del País (que en toda la América española pasaron de la docena).

Es necesario que en cualquier acercamiento a la historia y cultura del Perú colonial tardío se tome en cuenta el contexto de las reformas borbónicas y su impacto en los territorios coloniales hispanos. Las clases criolla y mestiza letradas se favorecieron con las luces que trajo la Ilustración, ya que culminaron de asumir una conciencia autónoma, su ubicación como sujetos históricos, con un territorio y origen genealógico asociados a la Metrópoli, pero que se distinguían de la clase de poder de ésta en sus perspectivas e intereses. Esto, sin embargo, no logró que la mayoría de los criollos del Perú colonial adoptara la posición separatista, al menos no como actitud política abierta (Fisher, 2000).

Estas reflexiones que habían empezado a forjarse en el siglo XVII, alcanzaron una renovada autonomía bajo el acervo ideológico recogido por el público lector de las luces del pensamiento ilustrado, asociándose en los españoles americanos y mestizos letrados esta renovación en el pensamiento a la toma de conciencia de su identidad americana⁴⁹ que va a permitir el fermento de los ideales independentistas que se traducen en abiertas insurrecciones armadas y movimientos sediciosos durante la parte final del siglo XVIII, especialmente en Perú, donde no se pudo hacer avances efectivos hacia la independencia política, al ser el virreinato peruano el eje del poder español en

⁴⁹ Oviedo (1995) refiere acerca de la interrelación entre el contexto socio-político y el cultural-ideológico de fines del siglo XVIII e inicios de XIX: “El fin de la colonia es un fenómeno complejo y contradictorio que no puede ser tratado en su integridad dentro de una historia literaria, salvo a riesgo de desfigurar a ambos: pertenece a nuestra historia sociopolítica. Pero sí cabe afirmar aquí que todos los factores apuntados como parte de él no lo habrían producido (...) sin la aparición de una nueva clase: nuestras primeras burguesías nacionales, que constituyen el elemento decisivo del proceso. Esta nueva clase criolla es, a la vez, el principal agente de la inquietud intelectual y el intérprete ideológico del no muy bien definido espíritu rebelde de los sectores populares o marginados. (...) El pensamiento liberal y la dirección general que las acciones revolucionarias seguirían en esos años, cayó en las manos de este grupo que emergía con nuevos ideales y proyectos. (...) Aunque en algunos casos este fermento o inquietud americanistas no se aparezca explícitamente en las obras escritas, hay que considerarlo el sustrato de la actividad intelectual y literaria del período” (págs. 315-316). Oviedo destaca la trascendencia de la clase ilustrada criolla como catalizadora de la ideología ilustrada hacia una identidad nacional que permitió la conclusión del proceso emancipador.

América. El destacado peruanista británico John Fisher, afirma que: “(...) se piensa [actualmente] que [las reformas borbónicas] fueron un proceso dubitativo, incierto e incompleto, cuyo único éxito fue darle a la América española el nivel de madurez y confianza necesario para su transición a la independencia (2000, pág. 64).

Es sabido que la configuración de las identidades nacionales hispanoamericanas se afianza desde los albores del proceso emancipador hasta la culminación del mismo y que el periodo que abarca este enmarca a su vez el movimiento neoclásico⁵⁰. Dentro de la cultura criolla de élite, el movimiento neoclásico juega un rol muy importante, al adaptar la nueva actitud criolla –ilustrada, liberal y nacionalista– a términos estéticos, determinando que el medio de expresión artística denominado “literatura” se articule con el contexto sociocultural.

Si la Ilustración había sido un eficaz instrumento a favor del reformismo borbónico, el clima ideológico alterado por la Revolución Francesa (1789) produce una radicalización de signo opuesto que genera la aparición del movimiento liberal en España y del movimiento independentista en la América española⁵¹.

Considerando lo anterior y centrándonos al ámbito peruano, debemos tomar en cuenta que el Neoclasicismo es un movimiento clave en la configuración de la Literatura peruana, especialmente por haber sido un movimiento cuyo desarrollo

⁵⁰ Enlazando estas reflexiones socioculturales con el arte y más específicamente con la literatura de la época, Oviedo (1995) señala que “El estilo de la época es el neoclásico. Esencialmente, éste es un arte reflexivo, riguroso y hierático en las formas, pedagógico y claro en las ideas. (...) los neoclásicos tienen un estricto concepto del bien y del mal, pero de raíces laicas, no religiosas. Esta dirección estética estimulará el auge de ciertos géneros y formas: la poesía patriótica, heroica y descriptiva; la sátira; la fábula; la novela moral; el recurso epistolar o del relato apócrifo en la narrativa (...) como vehículo ideológico” (págs. 316).

⁵¹ Lynch (1996) indica que “[A fines del siglo XVIII] La nacionalidad criolla se había nutrido de las condiciones existentes dentro del mundo colonial: las divisiones administrativas españolas, las economías regionales y sus rivales, el acceso a los cargos, el orgullo por los recursos (...), todo ello eran los componentes de la identidad que se había desarrollado a lo largo de tres siglos y que sólo se satisfaría con la independencia” (pág. 57).

abarca⁵²: el periodo de Estabilización colonial (en su última etapa), el periodo de la Crisis del Régimen Colonial (con la producción literaria de varios autores y, sobre todo, la actitud humanista ilustrada del *Mercurio Peruano*)⁵³ y la primera etapa de la República (entendiendo al Neoclasicismo como paradigma del Costumbrismo, de actitud didáctico-moralizadora y respetuoso de las reglas clásicas, especialmente en el teatro)⁵⁴.

Respecto al inicio del periodo republicano, Velázquez (2003) señala: “(...) el siglo diecinueve configura, mediante el discurso literario y el jurídico-político, las formas y los nudos ideológicos que van a regir nuestros modelos políticos y definir gran parte de nuestro imaginario sociocultural” (pág. 15). Justamente el siglo XIX se inicia bajo la hegemonía del neoclasicismo (residual) en tensión con el naciente romanticismo (emergente). Esta confluencia afecta al primer movimiento literario del periodo republicano: el costumbrismo⁵⁵, el cual extiende hasta mediados del siglo decimonónico su influencia en la configuración de la identidad literaria peruana. Como nos dice Oviedo: “El neoclásico dieciochesco se contagia con nuevos ideales, que alteran en

⁵² El periodo de Estabilización colonial va de 1580 a 1780; el periodo de la Crisis del régimen colonial, desde 1780 hasta 1825; y el periodo de la República oligárquica desde 1825 hasta 1920 (García-Bedoya, 2000, págs. 26-27).

⁵³ Así nos lo indica Velázquez (2003): “Sin renunciar a 1780 por su carácter emblemático, postulamos como fecha clave dentro de este periodo [Crisis del régimen colonial] la aparición del *Mercurio Peruano* en 1791” (págs. 16). Respecto al panorama político e ideológico que representa en el Perú la llegada de las ideas ilustradas de fines del siglo XVIII en Perú, a partir de su divulgación y amalgamamiento al pensamiento criollo peruano por medio del *Mercurio Peruano*, Velázquez (2003, págs. 16-17) escribe: “La complejidad del tramado textual, su importancia en la constitución de un nuevo público consumidor de bienes discursivos y su capacidad retrospectiva y prospectiva los convierten en momentos centrales de este periodo literario. (...) el *Mercurio Peruano* es clave en la consolidación de una conciencia criolla diferenciada –que no desea la ruptura del vínculo con el Imperio Español, sino la reforma del mismo– que se legitima con la construcción y articulación imaginaria de un espacio geográfico y sociocultural propio (...). En síntesis, dentro de la crisis del régimen colonial se advierte una tradición que sienta las bases para la hegemonía cultural del proyecto criollo”.

⁵⁴ Sólo se debe recordar el respeto a las tres unidades clásicas, presencia del triángulo amoroso, la imposición paterna finalmente superada y el *deus ex machina*, en una obra emblemática como *Ña Catita* de Segura.

⁵⁵ Se debe tomar en cuenta las características configuradores eminentemente neoclásicas del teatro de Manuel A. Segura, y Felipe Pardo y Aliaga, así como su espíritu didáctico y de crítica social; y, por otro lado a la vez su apego a lo popular y el nacionalismo románticos.

cierta medida su signo original (...) la intensa preocupación por los fenómenos sociales y la realidad política” (1995, págs. 338-339). Esta nueva perspectiva en el desarrollo del neoclasicismo significa a la vez su evolución (si entendemos la literatura peruana como continuidad) y su ocaso (si vemos el fin del movimiento neoclásico ortodoxo).

3.5.2. La obra narrativa de Pablo de Olavide en la Literatura Peruana.

En este apartado final enfocaremos las posibles lecturas sobre la novelística del autor de *El Evangelio en triunfo* a la luz de los alcances revisados hasta este momento, engranando su obra narrativa en la evolución de la Literatura Peruana.

La vida de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803) se enmarca dentro de los límites de la decadencia y crisis del régimen colonial del virreinato peruano, del cual partió a mediados del siglo XVIII, siendo su actividad literaria más importante (traducciones, adaptaciones y creaciones propias) durante la etapa final de su vida, es decir, la época de inicio del periodo de la Crisis del régimen colonial, cuando el Barroco estaba en declive y el Neoclasicismo ya se había asentado en el Perú, más o menos fusionado con el Barroco (Peralta).

Por su formación inicial en Perú y su desenvolvimiento político-cultural en Europa, dada su celebridad y trascendencia como figura pública, Olavide se convierte en un referente cultural notorio para entender la evolución del movimiento cultural ilustrado en España (Metrópoli aún del Perú en ese momento) y, a nivel literario, como un cultor de las formas y tópicos literarios neoclásicos vigentes en la época⁵⁶.

⁵⁶ Incluso –como hemos visto en el primer capítulo– en estudios recientes sobre su obra narrativa –enmarcada en el Neoclásico pero con variados matices ya esbozados–, se considera a Olavide autor clave en la evolución de la novela española como enlace natural entre la novela barroca (siglo XVII), y la romántica y costumbrista-realista (siglo XIX). Esta nueva perspectiva sobre los estudios de las novelas de Olavide, ha sido tomada en cuenta durante el análisis de las tres novelas en el segundo capítulo. Por lo tanto, la novela neoclásica –en el caso de las novelas cortas de Olavide– se mueve en el espacio de la novela pedagógica y la novela sentimental con toques de novela gótica, realista, de viajes y hasta pastoril, como demuestran Alonso Seoane (1995) y Russell P. Sebold (1995) en sendos artículos.

Una idea –asumida por muchos y discutida por otros– en el medio nacional es que Olavide, en su faceta de novelista, no llega a inscribirse dentro de la tradición literaria peruana por no haber una continuidad entre su obra y los narradores peruanos del siglo XIX, justamente el momento inicial de la novela peruana. Así lo indica Bendezú: “(...) Olavide cae fuera del proceso continuado de conformación de la novela peruana, que, en realidad comienza con *El Padre Horán* de Narciso Aréstegui, aparecida en Lima en 1848⁵⁷. Los novelistas que vinieron después habían leído a Aréstegui, no así a Olavide” (1992, pág. 2).

Los criterios de pertenencia a determinadas tradiciones literarias, complicadas de por sí, se convierten en un problema aún no del todo resuelto en el contexto colonial hispanoamericano. Así lo señala Oviedo (1995):

Siendo intensamente fragmentada y dispar, la cultura hispanoamericana tiene una continuidad en verdad sorprendente (...) Nada de esto significa que los límites que separan lo hispanoamericano del resto, sean precisos y fácilmente verificables: nuestra literatura (...) está llena de casos fronterizos de no siempre fácil discriminación. (...) La literatura hispanoamericana no se define, pues, por sus fronteras geográficas: es un espacio cultural, no físico, en el que se abren espacios paralelos (...) y se producen superposiciones (...) las discontinuidades son tan importantes como las confluencias y son parte del conjunto que consideramos (págs. 22-23. El subrayado es mío).

Por tanto, entendiendo a la literatura peruana como un espacio cultural –que en la época de Olavide tenía como principal vertiente de creación culta a la perspectiva ilustrada criolla–, es evidente que la obra narrativa de Olavide pertenece a la literatura peruana, como apunta Higgins (2006): “El hecho de que estas novelas cortas estén ubicadas en España no impide que pertenezcan a la literatura peruana, porque hay que recordar que los criollos americanos se consideraban miembros de una comunidad hispánica que abarcaba el Viejo y el Nuevo Mundo y que Olavide compartía las mismas

⁵⁷ Se considera tradicionalmente a *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui como la primera novela peruana. Sin embargo, Marcel Velázquez (2004a) señala que la condición de primera novela le correspondería a *Lima de aquí a cien años* (1843), novela epistolar del autor Julián M. del Portillo, seguida de *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel A. Segura.

ideas que los ilustrados criollos⁵⁸” (pág. 80). Incluso BendeZú (1992) al dotar a la novelística olavidiana de un carácter subversivo que sirve de enlace con la literatura peruana de aquella época:

Olavide es pues fundador de la novela peruana y de una literatura colonial subversiva en su naturaleza intrínseca (...) Su desconocimiento en nada cambió el efecto de las fuerzas que generan la expresión literaria de un espíritu crítico, contestatario y subversivo, que a un país con mentalidad colonial mucha falta hizo siempre y que es parte de su mismo origen nacional, debajo de los palimpsestos⁵⁹ escritos por Olavide se encuentra el Perú⁶⁰ (pág. 29).

El investigador que recuperó las novelas de Olavide en EEUU y Lima apoya la opinión de BendeZú al afirmar la principalía del autor peruano como iniciador de la novela peruana e hispanoamericana:

Por la época en que Olavide crea sus novelas, o sea los finales del siglo XVIII, todavía el mexicano José Fernández de Lizardi, el llamado primer novelista de América con su *El Periquillo Sarmiento* (1816) (novela picaresca que transcurre en tierra americana principalmente) era todavía un adolescente sin obra literaria. De tal suerte, con un concepto bastante claro de lo que constituye el género novelesco, Olavide ocupa la primacía. Esto conduce a la aseveración de que debe rectificarse un capítulo importante de la historia literaria hispanoamericana: pues este escritor oriundo del Perú de renombre europeo y universal, fue en el tiempo el primer novelista americano (Núñez, 1987, pág. LXIII).

Es discutible tal aseveración y depende mucho del punto de vista del cual se tome. La limitación cronológica que el mismo Núñez establece es adecuada si tomamos en cuenta la opinión antes citada de BendeZú. Si seguimos los criterios tradicionales de

⁵⁸ Velázquez (2003, págs. 15-16) nos pone al tanto de la trascendencia del *Mercurio Peruano* como publicación que configura la identidad peruana a partir de la perspectiva ilustrada, por lo que representa el pensamiento criollo ilustrado, el mismo pensamiento de Olavide, un criollo ilustrado que en su juventud limeña recibió una formación jesuita cercana a la Ilustración, que luego completó en Francia e intentó poner en práctica el ideal ilustrado en la España de Carlos III.

⁵⁹ Es necesario apuntar que hasta ha llegado la presente investigación, no se ha demostrado que todas las novelas de Olavide sean adaptaciones o “palimpsestos” como las denomina BendeZú. Como se ha referido en los capítulos anteriores de la presente investigación, solo tres han sido declaradas como tal: *El Incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado* y *Marcelo o los peligros de la corte* (Alonso Seoane, 1991, 1995; Carnero, 1995; Sebold, 1995).

⁶⁰ BendeZú (1992) termina su ensayo sobre la novelística olavidiana con una reflexión que engloba tanto el contexto del autor como el panorama de la literatura peruana entendido desde las finalidades e ideología que configuran la tradición novelística nacional. El intento es válido, aunque hay que anotar que al negar la autoría sobre *Teresa o el terremoto de Lima*, la posibilidad sustentada por BendeZú pierde fuerza.

delimitación de la literatura colonial hispanoamericana frente a la literatura española, como son el origen de los autores y América como sistema referencial (Simson, 1989, pág. 188), cronológicamente Olavide sería el primer novelista hispanoamericano dadas su condición de criollo, y la referencia a hechos históricos, personajes y escenarios en la novela *Teresa o el terremoto de Lima*, aunque por su falta de inserción directa en los albores de la tradición novelística peruana, como bien apunta Bendezú (1992) y recalca Velázquez (2004b), es decir, por no haber sido leídas sus novelas por los escritores-lectores peruanos, no podría considerársele, al menos en el aspecto de continuidad creativo-modélica, instaurador de la tradición novelística peruana.

Respecto a esta disyuntiva de pertenencia entre el ámbito hispano y peruano de la obra de Olavide, podemos tomar en cuenta lo que escribe Edmundo Bendezú: “El mundo que Olavide describe es pues español, aunque la forma y las ideas sean francesas, y la perspectiva sea la de un criollo del Virreinato del Perú” (1992, pág. 15). Esta perspectiva es recalcada también tanto por Palacio Atard (1964, pág. 150) y Oviedo (1995, pág. 322), y genera uno de los ejes motrices de la perspectiva bajo el cual puede ser estudiada la novelística olavidiana, nos permite comprender el carácter diverso que enmarca tanto la personalidad del criollo peruano como la trascendencia de su obra: su origen, formación, desempeño e intenciones ideológicas, se mueven en un amplio espectro, que debería servir de guía a los estudiosos de su obra, en este caso, es importantísimo, dadas las características y desarrollo posterior de la novela en España y Europa en general, que se estudie la novelística de Olavide bajo una premisa de apertura e intercambio de centros de interés.

Sumado lo anterior a su condición de “criollo peruano” que se desenvuelve en la metrópoli europea logrando la condición reconocida de “hombre de su tiempo”, siendo ese “tiempo” el periodo de ingreso y desarrollo del movimiento cultural denominado

“Ilustración”, el espíritu de renovación que llegó a España, especialmente, en la segunda parte del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, un momento de conflicto entre el sector reaccionario, asociado a la nobleza y la Iglesia (Inquisición), que propugnaba la continuar con la tradición; y el sector ilustrado, asociado a la clase burguesa que representaba la renovación en todos los niveles: social, cultural, económico, etc.

En esa época, Perú seguía siendo una colonia que reflejaba de algún modo estos conflictos, estos momentos de confusión, retroceso y avance, momento en el cual Olavide aparece como protagonista destacado, siendo en el ámbito literario, a través de sus influencias, estilo, fines y temas de su narrativa, que nos muestra su perspectiva ante la época que le tocó vivir, una época de resonancias no sólo en la península, sino en el Virreinato Peruano en el cual comenzaba el proceso que culminará en su independencia política, mas no cultural ni literaria respecto a Europa y, sobre todo, España.

Respecto a esta inclusión implícita en los procesos ideológicos y espíritu reformador de la clase criolla colonial, Oviedo (1995) nos indica: “Sus actos y sus aventuras, no sus libros, son un ejemplo de las preocupaciones modernas (...) que los criollos ilustrados habían llegado a desarrollar hacia fines del XVIII, y en ese sentido son dignas de tenerse en cuenta al trazar el cuadro general del período (pág. 322). Respecto a la disociación vida/obra del autor que hace Oviedo debo puntualizar que la perspectiva de Oviedo se deja llevar por lo evidente: la extraordinaria biografía y la modesta obra del autor. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que Olavide dio un evidente sesgo transmisión ideológica a su narrativa y que la misma demuestra – espontánea y anteladamente– la evolución del neoclasicismo al romanticismo que también presentan autores peruanos contemporáneos como es el caso de Mariano Melgar que muestra un proceso semejante en su obra.

Así mismo, Velázquez (2004b), indirectamente confluye con Núñez (1987) y Bendezú (1992) al referir el carácter heterogéneo de los orígenes de la novela peruana ya que dota de las mismas características que las novelas olavidianas a las primeras manifestaciones novelísticas peruanas:

La genealogía de la novela en el campo literario peruano del periodo [1845-1879] ofrece un espectro móvil de sujetos y escenarios que convocan textos, significados y problemas insospechados. Nuestras lecturas sincrónicas que se fundamentan en una clara delimitación de los géneros narrativos son insuficientes en un periodo en el cual la propia noción de diferencia al interior el campo narrativo se estaba gestando abruptamente. Nuestra mirada diacrónica demuestra que pensar la historia de la novela peruana decimonónica bajo categorías como neoclásico, romanticismo y realismo es un error porque la mayoría de textos que podemos nombrar como novelas son textos híbridos que se apropiaron indistintamente de códigos retóricos neoclásicos, románticos y realistas (Velázquez, 2004b, pág. 395).

Yendo de lo general a lo particular, esta conclusión general sobre los albores de la novela peruana puede aplicarse específicamente a la novelística de Pablo de Olavide, que escribe y publica a inicios del siglo XIX, algo más de cuatro décadas –en la primera entrega de la edición española– antes que aparezcan las primeras manifestaciones de novela publicadas en territorio peruano por autores nacionales. La novelística de Olavide aparece como un adelanto de lo que sería luego el inicio y desarrollo de la novela peruana, compartiendo así la heterogeneidad característica de los textos narrativos del periodo inicial de la novelística peruana⁶¹.

Es pertinente anotar –como complemento a lo expuesto por Núñez, Bendezú y Velázquez– que por medio del estudio de la colección *Lecturas útiles y entretenidas*, los

⁶¹ En la literatura peruana, ese mismo periodo (convulso por la Guerra de Independencia y el Primer Militarismo) antecede a la aparición de una nueva etapa en el género narrativo con el inicio de la tradición novelística peruana hacia mediados del siglo decimonónico, y que coincide con –y a su vez de refleja de algún modo– el inicio de la construcción de la autonomía cultural –asociada al fortalecimiento de la identidad nacional del sector criollo dominante– a la que conllevó la Independencia. Este proceso de acentuación de la autonomía se va a desarrollar en la segunda parte del siglo decimonónico y será la novela uno de los principales referentes en que se refleje esta evolución. El periodo posterior a la Guerra del Pacífico será un momento clave en este proceso.

críticos españoles e hispanistas de otros países proponen a Olavide como uno de los referentes importantes para entender la evolución de la novela española al desarrollar una amplia variedad de novelas de la época y ser, por su formación e ideología, un abanderado de la renovación cultural –que incluye lo literario– en la España dieciochesca⁶².

Si tomamos en cuenta que la tradición española influye –en grado discutible– en la conformación de la tradición de la novela peruana: desde el atisbo que significó el libro de viajes, descripción de costumbres y aspectos de la picaresca que significó *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de fines del periodo de Estabilidad colonial, pasando –durante las primeras décadas del periodo Republicano– por el artículo de costumbres de Pardo y Aliaga, de raigambre española, neoclásica y finalidad didáctico-moralizadora⁶³; hasta las primeras novelas de la década de 1840 –ya en los albores del romanticismo peruano–, es notorio que Perú, a pesar de haber adquirido la independencia política, seguía siendo –al menos en una importante vertiente de su producción literaria– una “colonia” de la metrópoli (España), que se mantenía como fuente hegemónica de modelos a seguir mientras se iba conformando la propia identidad literaria peruana, siendo el neoclasicismo el horizonte modélico en Perú y el resto de Hispanoamérica en los años posteriores a la Independencia (Oviedo, 2001, pág. 20; Higgins, 2006, pág. 109). Incluso el romanticismo peruano toma como modelos principales de sus obras a autores españoles y franceses. Es recién con el fuerte influjo del realismo, en las últimas décadas del siglo XIX, y el desarrollo del modernismo que

⁶² Este aspecto en particular se ha estudiado en un apartado del primer capítulo de la presente investigación. Recordemos que al respecto Alonso Seoane escribe: “Evidentemente, lo que ofrece Olavide no es una excepción entre lo que era conocido por entonces en España. Tenerlo en cuenta no quita interés a las *Lecturas* [edición española], sino que las sitúa en un contexto en que determinados gustos se preparan, y después determinadas obras siguen el camino abierto” (1995, pág. 50). La primera parte del siglo XIX se presenta como una etapa de confluencias, un momento de embrague y desembrague de la novelística española y de la literatura española en general.

⁶³ “De acuerdo con su formación neoclásica, Pardo partía de la premisa de que la literatura debía cumplir la función social de instruir al público” (Higgins, 2006, pág. 90)

los lectores-autores peruanos dirigen su atención preferentemente hacia el norte de los Pirineos. En base a estas ideas, puedo afirmar que la etapa auroral de formación de la tradición novelística peruana sigue la influencia de los autores peninsulares. A su vez, estos autores se presentan como los herederos de los derroteros abiertos por Olavide y los novelistas españoles de fines del siglo XVIII.

Llegado a este punto, debemos tomar en cuenta los criterios señalados por Ingrid Simson (1989, págs. 191-195) para definir la literatura hispanoamericana colonial, criterios en los que la autora establece un diálogo entre a) el sistema referencial unívoco –lo que en la presente investigación denomino “mundo hispánico”–; b) el trasfondo socio-cultural, que implica la intención ideológica y su campo de acción, lo que nos lleva al aspecto de c) la recepción, es decir, quiénes leyeron (o debieron leer) el texto y qué interpretación le dieron.

Las novelas de Pablo de Olavide fueron concebidas a partir de y para el “mundo hispánico” y el público lector correspondiente a éste, que si bien mostraba notorias diferencias entre la Metrópoli y las colonias, no dejan de tener paralelos y fuertes lazos de mutua influencia, fortalecidos durante el Siglo de las Luces, como señala el peruanista británico Fisher: “(...) durante el siglo XVIII las posesiones españolas de ultramar y la cultura (...) de Europa se integraron cada vez más, y el intercambio intelectual y cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo se profundizó” (2000, pág. 100).

La búsqueda de una individualidad expresiva por medio de la estrategia de lecturas posibles que se estableció en el estudio del autor implícito, permite aseverar que Olavide se ubica dentro del proceso de toma de conciencia de la autonomía identidad criolla respecto a la peninsular. Esto se ve reforzado por el sentido crítico que tienen sus novelas hacia la clase más representativa del poder tradicional (nobleza y clero), que tanto en España como en el Perú de la época representaban el sector

conservador, siendo principalmente la burguesía el sector criollo liberal –al cual por origen e ideología podría insertarse a Olavide– influido por la Ilustración, de la cual Olavide fue un indiscutible abanderado.

Por lo tanto, la obra narrativa de Pablo de Olavide pertenecería a la literatura peruana y se inscribiría, indirectamente, en la evolución de la novela peruana en la conformación de los modelos, temas y finalidades de esta novelística por medio de los modelos hispanos de los mismos, no a través del contacto directo con los lectores-escriutores peruanos del siglo XIX.

CONCLUSIONES

1. Las novelas *El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado* son una muestra de los cánones novelísticos de fines del siglo XVIII en virtud de su heterogeneidad modélica al incluir diversos paradigmas novelísticos en su constitución mediante:
 - a. la asimilación de la influencia extranjera (novela sentimental, novela de viajes, novela pedagógica, novela gótica);
 - b. la prosecución de la tradición española (novela pastoril); y
 - c. la apertura de nuevas líneas creativas en la novela española (novela de costumbres).

Dadas estas características heterogéneas, el carácter innovador y su circulación en España, las mencionadas novelas aparecen como un enlace entre la novela española del siglo XVIII y la del siglo XIX. Por consiguiente, por intermedio de los modelos novelísticos españoles decimonónicos que sigue en sus inicios la novela peruana, la narrativa de Olavide se puede ubicar dentro la evolución de la novela peruana en la conformación de su estilo, paradigmas y propuestas.

2. Acorde a los cánones novelísticos del siglo XVIII y la ideología de la Ilustración, los temas principales de las novelas de Olavide son: la dicotomía virtud/vicio, representada de diversos modos en las novelas (naturaleza/urbe, amor/egoísmo), resultando la representación de la urbe asociada al vicio la más

común; el amor entre jóvenes, centrado en establecer una apología por el respeto a la autonomía de la voluntad de los jóvenes en la elección de cónyuge; la mala formación educativa de la nobleza, propensa al vicio; y la crítica –disimulada o expresa– al sector de poder tradicional de la sociedad española e hispanoamericana (nobleza e Iglesia); y la formación virtuosa de las personas por medio de la educación y la religión ilustradas, esta última entendida como una nueva forma de creer en la divinidad, libre de ataduras y arcaísmos religiosos, asociada a una nueva forma de entender la existencia en armonía con la naturaleza.

3. En las novelas *El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado* se configura al autor implícito y al lector implícito con la intención de evadir la censura de la Inquisición y así poder acceder al diverso público hispano de la época. Esto da sentido a la creación intencional de formatos de lectura decodificables por el público, dentro de los paradigmas modélicos de la narrativa del momento y el plan didáctico-moralizador a exponer.
4. El autor implícito de las novelas analizadas diseña varias estrategias de lectura: una de esas posibilidades es la lectura aparente, que sirve como imagen superficial del autor implícito, más desapegado del autor real y más cercano al autor implícito convencional de la novela pedagógica aceptado por la Censura; siendo la otra posibilidad el de la lectura disimulada, cercano al autor real y que representa la intención reformadora de la sociedad del mismo y de crítica hacia el sector de poder tradicional (Iglesia y nobleza feudal). Tanto el nivel de lectura

superficial (aparente) y el profundo (disimulado) tienen en común el posibilitar la transmisión de la nueva ideología ilustrada propuesta por el autor.

5. La inserción de la referencia autobiográfica como modo de adaptación de obras ajenas apreciado en las novelas *El Incógnito o el fruto de la ambición* y *Paulina o el amor desinteresado* nos permite enfocar de modo novedoso a la novela *Teresa o el terremoto de Lima*, ya que, si bien Olavide adaptó al contexto español aquellas novelas para lograr la verosimilitud ante el público hispano, en *Teresa o el terremoto de Lima* la identificación psicológica y referencia a su trayectoria vital, lo acercan al ámbito de la narrativa peruana e hispanoamericana, debido a que en *Teresa o el terremoto de Lima* Olavide amalgama en una novela autobiográfica contextualizada en el Virreinato del Perú (Lima) un acontecimiento crucial de su vida (el terremoto de 1746) con los paradigmas novelísticos y tópicos desarrollados en su narrativa, hecho que lo aproxima a la calidad de iniciador de la novela hispanoamericana tanto por su condición de autor criollo como por el tema tratado. La mencionada novela significa también la madurez de su actividad creadora al ser muy probable de que sea una de sus últimas obras escritas.

6. La evolución ideológica de Pablo de Olavide, detectable por medio de sus textos finales de creación literaria (novelas cortas), demuestra el deseo de difusión de los ideales ilustrados para lograr un cambio en las bases ideológicas de la sociedad, lo que lo enfrentó al tradicionalismo español. Esto enmarcado en el proyecto reformista de los Borbones, que afectó tanto la Metrópoli (España) como las colonias (Perú). A partir de esta reflexión es posible indicar que existe

afinidad entre Olavide y la clase criolla peruana (por ejemplo, el pensamiento ilustrado del *Mercurio Peruano*), a la cual, por su origen y formación inicial, pertenecía. Por lo tanto, *Teresa o el terremoto de Lima* vendría a expresar una coincidencia entre Olavide y la clase letrada criolla del Perú que para la época de la publicación de las novelas cortas de Olavide (inicios del siglo XIX) había desarrollado una identidad relativamente autónoma, cimentada en la armonización del proyecto ilustrado del siglo XVIII y el espíritu liberal que aparece en la cultura occidental a fines del mismo siglo y que fue concretado estéticamente por el romanticismo de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

7. La novelística olavidiana demuestra una evolución que reseñaré a continuación, anotando previamente que las dos primeras etapas son casi simultáneas; en tanto que la tercera se distancia –muy probablemente– sólo algunos años de las anteriores:

1º La adaptación de novelas francesas, la impronta moral-pedagógica expresada por medio de narradores intrusivos y abundantes digresiones, y una crítica abierta hacia la corrupción de la nobleza y la consiguiente crítica a la urbe como espacio recipiente del “vicio”, mientras que la crítica a la Iglesia –por medio del escarnio a los clérigos– es más bien sutil. Así mismo por el patetismo demostrado a través de diversos recursos estilísticos, se demuestra una cercanía con el romanticismo. Estos rasgos son evidentes en *El Incógnito o el fruto de la ambición*.

2º Prosigue con la adaptación de novelas francesas, pero la impronta moral-pedagógica sea hace menos evidente, ya que un narrador más impersonal se hace

cargo del relato, con la consiguiente disminución de las digresiones, la atenuación de la crítica hacia la nobleza y la relativización de la dicotomía naturaleza/urbe. Esto lo acerca al costumbrismo, entre el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo. Estas características demuestra *Paulina o el amor desinteresado*.

3º En la probable etapa final de su actividad creadora, el autor llega a la escritura original, siguiendo los moldes temático-formales de la época, con un narrador impersonal y una atenuación de las digresiones haciendo más fluido el transcurrir de los hechos, criticando por igual a la nobleza y al clero, a este último estamento con mayor libertad que en las etapas anteriores. También, sin dejar de establecer la dicotomía naturaleza/urbe, ésta es mucho menos evidente y en parte, pasa a segundo plano, con lo que el sentido moralizador queda amortiguado, sin dejar de figurar como característica trascendente de creación y recepción del texto. Esto se aprecia en *Teresa o el terremoto de Lima*, en la que la aproximación al romanticismo es muy notoria.

8. En las novelas de Olavide se configura una poética que se basa en el procedimiento codificador de la comunicación entre el autor y el público lector de acuerdo a determinadas exigencias contextuales (ideologías en pugna) teniendo al autor implícito (que diseña estrategias duales de lectura) como nexo entre el aspecto ideológico (extratextual) y el sentido ficcional del texto narrativo (intratextual), éste último asociado al aspecto estético que aparece enmarcado por el tránsito del neoclasicismo (transmisión ideológica a través del arte y sentido moral ilustrado) hacia el romanticismo (predominio de lo pasional y pugna entre la voluntad individual y la sociedad represiva).

9. En la narrativa olavidiana que venimos estudiando, lo “neoclásico” es entendido como una concepción estética que puede ser considerada expresión de una determinada ideología (Ilustración), aunque esto debe matizarse en el sentido de que si bien Olavide muestra apego a la finalidad didáctico-moralizadora del neoclasicismo, los recursos expresivos que utiliza, desde la diversidad de registros estilísticos hasta los paradigmas novelísticos en sí, rasgos tales como el tenebrismo o el sentimentalismo corresponden a estéticas narrativas afines a la madurez de la Ilustración e inicios del romanticismo. En esta época es en la narrativa –dado su apego a lo popular y su carácter relativamente marginal respecto a la institucionalización de los preceptistas ortodoxos– donde las innovaciones se presentan con mayor nitidez. Las novelas de Olavide estudiadas engloban los aspectos del Prerromántico o Primer romanticismo español con la Ilustración, es decir, la ideología que enmarca al movimiento artístico denominado “Neoclasicismo”.
10. En la última etapa de su vida, Olavide no había abjurado sus ideales ilustrados, los había reconfigurado, yendo del radicalismo volteriano de su adultez hacia a una actitud más flexible en la ancianidad; reformulando así su pensamiento y orientándolo al cristianismo ilustrado. Esto se demuestra en que no cesa en el esfuerzo de exponer los ideales de la ilustración, ya no mediante la acción directa como el alto directivo público del despotismo ilustrado que alguna vez fue, sino como el hombre público retirado que ha ganado cierto renombre como escritor. Dadas las condiciones de publicación de la época, esto no es afectado en demasía por su condición de autor bajo seudónimo.

11. El arrepentimiento final de Olavide significó la última oportunidad de difundir sus ideas educativas ilustradas por medio de novelas cortas, que promueven la asimilación de su proyecto ideológico entre el público lector, sirviéndose de la heterogeneidad de registros tópicos y temáticos, paradigmas novelísticos y de recursos narrativos, coordinados bajo la poética olavidiana asociada a la estética racionalista pedagógica neoclásica.
12. La obra narrativa de Olavide debe entenderse como un posible eje de lectura conjunta de la Literatura Peruana y la Literatura Española, entendidas como contornos literarios históricos afines tanto por su pertenencia a la tradición literatura occidental, como por la lengua culta de creación predominante (Castellano) y los constantes intercambios e influencias mutuas, que comienza con el carácter fundacional mestizo de nuestra literatura nacional. Todo esto permite entender el estudio en conjunto de ambas Literaturas (española y peruana) como medio de complementar y profundizar en ciertos temas de estudio, como son las novelas que hemos estudiado.
13. En la poética de Olavide confluyen diversidad de elementos regidos por la estética racionalista pedagógica y moralizadora de índole neoclásica. Al tratar de expresar su teoría sobre la moral asociada a la religiosidad ilustrada logra la originalidad, configurando su propia individualidad dentro de las convenciones y paradigmas ideológicos de la época. Esto debe tomarse en cuenta conjuntamente con ciertas características en las novelas estudiadas tales como el tenebrismo (gótico), exaltación pasional de los personajes, evasión de la realidad o

idealismo (bucolismo) y el mismo apego a la misma (costumbrismo asociado a los usos y costumbres de su época), así como la confrontación de la voluntad del individuo contra la reglas de la sociedad; en conjunto ese individualismo y los rasgos mencionados, demuestran una cercanía del autor al romanticismo, cercanía más evidente en el sentido renovador, de búsqueda de la liberación sobre el control establecido por el régimen caduco (tradicionalismo español) que no le permitía expresar su ideología de modo más efectivo.

14. A partir del enfoque a la narrativa olavidiana, la Ilustración puede ser entendida como marco ideológico de la praxis verbal estética dentro del cual el autor implícito dual conjuga los diferentes modelos de novela de la época (pastoril, sentimental, moral, pedagógica, gótica) siguiendo los postulados didáctico-moralizadores del Neoclasicismo. El objetivo es formar al público lector (individuo social) de una nueva sociedad (deseada por el autor), ya que Olavide era un abanderado de esa nueva forma de concebir la realidad a partir del pensamiento ilustrado. Olavide, político e ideólogo de avanzada, configura en sus novelas una poética que pretende establecer –por medio del sentido ejemplarizador de sus novelas cortas– la nueva sociedad que propugna la Ilustración en el mundo hispánico.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

* OLAVIDE, Pablo de. (1800). *Lecturas útiles y entretenidas*. Por D. Atanasio Céspedes y Monroy, Madrid, Imprenta de José Doblado y Oficina de Dávila, 11 vols. Los tomos I a VII fueron estampados en la primera de las dos imprentas indicadas, todos en 1800, menos el VII, que es de 1801. Los tomos VIII a XI son la obra del impresor Dávila, habiéndose impreso el VIII y el IX en 1816, y el X y el XI en 1817.

_____, _____. (1971). *Obras narrativas desconocidas*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

_____, _____. (1987). *Obras selectas*. Lima, Banco de Crédito del Perú.

FUENTES SECUNDARIAS

ALBORG, Juan Luis. (1972). *Historia de la literatura española s. XVIII (T. III)*. Madrid, Ed. Gredos.

* ALONSO SEOANE, María José. (1984). "La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio". En: *Axarquía* N° 11. Págs. 11-49.

* _____, _____. (1985). "Los autores de tres novelas de Olavide". En: AA.VV., *IV Jornadas de Andalucía y América, II*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Págs. 1-22.

_____, _____. (1991). "Adaptaciones narrativas en el siglo XVIII español *El amor desinteresado* de Pablo de Olavide". En: *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, M.^a Luisa Donaire, Francisco Lafarga (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones. Págs. 199-209.

_____, _____. (1992). "Olavide, adaptador de novelas: una versión desconocida de «Germenuil», de Baculard d'Arnaud". En: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989/coord. por Antonio Vilanova, Vol. 2. Págs. 1157-1166.

_____, _____. (1995). "Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide". En: *Anales de Literatura Española* N.º 11, Primera serie monográfica N.º 1 La novela española del siglo XVIII. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 45-46.

* _____, _____. (1996). "Las últimas obras de Olavide a través de los expedientes de Censura" En: *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* / coord. por José Checa Beltrán, Joaquín Álvarez Barrientos. Págs. 47-54.

_____, _____. (2008). Resumen del artículo: "El último sueño de Pablo de Olavide". 15 de setiembre de 2008 23:21h <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=102975#ArticulosLibrosColectivo>>. El artículo fue publicado En *Cuadernos Dieciochistas* N° 4, 2003, págs. 47-65.

ALVAREZ, A. (1999). *El dios salvaje. Un estudio del suicidio*. Colombia, Editorial Norma S.A.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (1983). "Algunas ideas sobre la teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y en España". En: *Anales de Literatura Española*, núm. 2, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. 1983. Págs. 5-23.

_____, _____. (1996). "La profesión del escritor ante el reformismo borbónico". En GUIMERÁ, comp. *El reformismo borbónico. Una visión interdisciplinar*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1996. Págs. 227-246.

ARCE DE VÁSQUEZ, Margot. (1930). *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. España, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.

BAJTIN, Mijail. (1991). *Teoría y estética de la novela*. España. Santillana S.A.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. (1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima, Editorial Lumen.

CARNERO, Guillermo. (1995). “La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)” En: *Anales de Literatura Española* N° 11, Serie monográfica N.º 1: La novela española del siglo XVIII. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 11-43

CARRASCO M, Rolando. (2007). “Un mito en movimiento: Pablo de Olavide y su *Evangelio en triunfo*” (1797). En: *Revista Chilena de Literatura*, Número 71, Chile, Universidad de Chile, Departamento de Literatura. Págs. 19-42.

CASO GONZÁLEZ, comp. (1983). *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo)*. España, Editorial Crítica S.A.

CATENA, Elena. (1983). “Pedagogía, moral y educación en *El Eusebio*”. En: CASO GONZÁLEZ, comp. *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo)*. España, Editorial Crítica S.A. Págs. 599-600.

CORNEJO POLAR, Jorge. (1993) “Las Letras”. En: DEL BUSTO, comp. *Historia general del Perú. Tomo V El Virreinato*. Lima, Brasa.

CURTIUS, Ernst Robert. (1998). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México. Fondo de Cultura Económica.

CHATMAN, Seymour. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Altea-Taurus.

CHAVES MCCLENDON, Carmen. (1992). "Josefa Amar y Borbón y la educación femenina". En: GIES, David T. [y] SEBOLD (comps.) *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo- Primer suplemento)*. España, Editorial Crítica S.A. Págs. 223-229.

CHECA BELTRÁN, José. (1988). "La reforma literaria". En: *Carlos III y la Ilustración. Tomo I*. Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Cátedra Campomanes. Págs. 203-226.

DEFOURNEAUX, Marcelin. (1965). *Pablo de Olavide. El afrancesado*. México, Editorial Renacimiento.

_____, _____. (1961). "Pablo de Olavide, un afrancesado en el Siglo de las luces". En: *Cultura Peruana*. Lima, ene.-feb. y mar-abr. S/P.

_____, _____. (1973). "Carta de Marcelin Defourneaux dirigida al autor de esta compilación sobre sus hallazgos referentes a Olavide, en 1973". En: OLAVIDE, Pablo de. *Obras selectas*. Lima, Banco de Crédito del Perú. 1987. Págs. 665-667.

Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). 15 de octubre de 2008 20:21h
<<http://www.rae.es>>

DOWLING, John. (1992). "Autobiografía y romanticismo en *El viejo y la niña*". En: GIES, David T. [y] SEBOLD (comps.) *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo-Primer suplemento)*. España, Editorial Crítica S.A. Págs. 208-212.

DUFOUR, Gérard. (1995). "Elementos novelescos de *El Evangelio en triunfo* de Olavide". En: *Anales de Literatura Española* N.º 11, Primera serie monográfica, N.º 1 La novela española del siglo XVIII. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 107-115.

FABBRI, Maurizio. (1983). "De la novela didáctica a la pastoril: *Eusebio y El Mirtilo*". En: CASO GONZÁLEZ, comp. *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo)*. España, Editorial Crítica S.A. Págs. 594-599.

FALGUERAS, Ignacio. (1988). "Ideas filosóficas de la Ilustración". En: *Carlos III y la Ilustración. Tomo I*. Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Cátedra Campomanes. Págs. 93-119.

FERRERAS, Juan Ignacio. (1973). *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid, Taurus ediciones S.A.

FISHER, John Robert. *El Perú borbónico. 1750 – 1824*. (2000). Perú, Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

FROLDI, Rinaldo. (1984). "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica. Tomo XXXIII*, núm. 1. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. 1984. Págs. 59-72.

FUEYO, Jesús. (1988). "Ideas del estado en la Ilustración". En: *Carlos III y la Ilustración. Tomo I*. Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Cátedra Campomanes. 1988. Págs. 33-67.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. (2000). *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GARCÍA GARROSA, María Jesús. (1995). "La *Leandra*, novela moral". En: *Anales de Literatura Española* N.º 11, Primera serie monográfica, N.º 1 La novela española del siglo XVIII. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 129-142.

GARCIAGÓMEZ, Juan José. (1975). "Pablo de Olavide: primer novelista en Hispanoamérica". En: *Humanitas*. Monterrey-México. 1975. Págs. 231-246.

GARCÍA BERRIO, Antonio [y] HUERTA CALVO. (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid, Cátedra.

GENETTE, Gérard. (1989a). *Figuras III*. Barcelona. Editorial Lumen.

_____, _____. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

_____, _____. (1993). *Ficción y dicción*. España, Editorial Lumen.

_____, _____. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Ediciones Cátedra.

GIES [y] SEBOLD, comps. (1992). *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo: Primer suplemento)*. España, Editorial Crítica S. A.

GUIMERÁ, comp. (1996). *El reformismo borbónico. Una visión interdisciplinar*. Madrid, Alianza Editorial S.A.

GLENDINNING, Nigel. (1973). *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*. España, Editorial Ariel.

_____, _____. (1994). "Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII". En: *Anales de Literatura Española* N° 10, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 101-115

GOIC, comp. (1988). *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. I Época Colonial*. Barcelona, Editorial Crítica. Grupo editorial Grijalbo.

HAZARD, Paul. (1958). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid, Ediciones Guadarrama, S.L.

HIGGINS, James. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima, Editorial Universitaria.

LYNCH, John. (1996). "El reformismo borbónico e Hispanoamérica". En GUIMERÁ, comp. *El reformismo borbónico. Una visión interdisciplinar*. Madrid, Alianza Editorial S.A. 1996. Págs. 37-59.

JAURAL DE POU, Pablo. (1984). "La literatura como ideología y la crítica literaria". En: *Anales de Literatura Española* Nº 3, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. págs. 305-326.

MARMONTEL, Jean François. (1991). *Los incas o la destrucción del imperio del Perú*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Colombia, Editorial Gustavo Pili, S.A.

MONGUIÓ, Luis. (1988). "«Patria» en el Virreinato del Perú". GOIC, comp. *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. I Época Colonial*. Barcelona, Editorial Crítica. Grupo editorial Grijalbo. Págs. 509-515.

NÚÑEZ, Estuardo. (1969). "Pablo de Olavide, novelista". En: VV.AA. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* Nº3, Lima. Págs. 123-128.

_____, _____. (1971). *El nuevo Olavide. Una semblanza a través de sus textos ignorados*. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva S.A.

_____, _____. (1987). "Estudio preliminar" En: OLAVIDE, Pablo de. *Obras selectas*. Lima, Banco de Crédito del Perú, Lima. 1987. Págs. XI-CIII.

OVIEDO, José Miguel. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana (1. De los orígenes a la Emancipación)*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

_____, _____. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana (2. Del romanticismo al modernismo)*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

PALACIO ATARD, Vicente. (1964). *Los españoles de la Ilustración*. Madrid, Ediciones Guadarrama.

PARKER, comp. (1994). *Atlas de la historia universal*. Chile, Editorial Cochrane S.A.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (1987). "Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética". En: *Anales de Literatura Española* N.º 5, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. 1986-1987. Págs. 357-376.

_____, _____. (1992). "Teoría novelística en la primera ilustración". En: GIES, David T. [y] SEBOLD (comps.) *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo- Primer suplemento)*. España, Editorial Crítica S.A. Págs. 47-52.

REIS, Carlos [y] LOPES. (1995). *Diccionario de Narratología*. España, Ediciones Colegio de España.

REYES, Alfonso. (1988) "La era crítica". En: GOIC, comp. *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. I Época Colonial*. Barcelona, Editorial Crítica. Grupo editorial Grijalbo. Págs. 488-492.

RIQUER, Martín de [y] VALVERDE. (1968). *Historia de la Literatura Universal (T. II) Del Renacimiento al Romanticismo*. Barcelona. Ed. Planeta, S.A.

_____, [y] _____. (1994). *Historia de la Literatura Universal Vol. 6 "Era de la razón y Prerromanticismo"*. Barcelona. Ed. Planeta, S.A.

ROMERO, José Luis. (1988). "Pensamiento político de la Emancipación". En: GOIC, comp. *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. I Época Colonial*. Barcelona, Editorial Crítica. Grupo editorial Grijalbo. Págs. 516-521.

SANTANA MARTÍNEZ, comp. (1997). *Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa*. España. Universidad de la Rioja. Servicio de Publicaciones.

SEBOLD, Russell P. "El sentido del término *neoclásico*". (1992a). En: GIES [y] SEBOLD, comps. *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo- Primer suplemento)*. España, Editorial Crítica S.A. Págs. 52-58.

_____, _____. (1992b). “*El sí de las niñas: realidad y ficción realista*”. En: GIES [y] SEBOLD, comps. *Historia y crítica de la literatura española (Tomo IV: Ilustración y Neoclasicismo - Primer suplemento)*. España, Editorial Crítica S.A., 1992. Págs. 212-222.

_____, _____. (1995). “Novelas de «muchos Cervantes»: Olavide y el realismo”. En: *Anales de Literatura Española*. N° 11, Primera serie monográfica, N.º 1 La novela española del siglo XVIII. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 173-191.

SIMSON, Ingrid. (1989). “Apuntes para una nueva orientación en los estudios de la literatura colonial hispanoamericana”. En: VV.AA. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XV, N° 30, Lima, Latinoamericana Editores. Págs. 183-198.

TOUCHARD, comp. (2001). *Historia de las ideas políticas*. Madrid, Editorial Tecnos (Grupo Anaya S.A.).

TOULMIN, Stephen. (2001). *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Barcelona, Ediciones Península S.A.

TORO MOTALVO, César. (1994). *Historia de la literatura peruana. (T. II. Colonial)*. Lima, Editorial San Marcos.

* URZAINQUI, Inmaculada. (1991). “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor”. En: *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Oviedo, Universidad. Págs. 623-638.

VARGAS LLOSA, Mario. (1997). *Cartas a un novelista*. España, Editorial Ariel.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel Martín. (2003). “Los textos narrativos en el periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830)”. En: *Ajos y zafiros* N° 5, Lima, Talleres gráficos de El Nacional. Págs. 15-39.

_____, _____. (2004a). “Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo”. En: *Ajos y zafiros* N° 6, Lima, Talleres gráficos de *Inter féminas*. Págs. 15-36.

_____, _____. (2004b). *Novela y nación en el Perú Republicano (1845 - 1879)*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima.

_____, _____. (2005). "Género, novelas de folletín e imágenes de la lectura en la Ilustración y el Romanticismo peruanos". En: *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*. N° 11, Bs. As., Universidad de Buenos Aires. Págs. 7-23.

WILLIAMS, Raymond. (1994). *Sociología de la cultura*. España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

ZAVALA, Iris M. (1983). "Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII". En: *Anales de Literatura Española*. N° 2, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. Págs. 509-529.

*_____, _____. (1987). *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*. Armsterdan, Rodopi.

(*) Referencias bibliográficas indirectas.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adams, Jhon, 197.
 Alborg, Juan Luis, 27.
 Alonso Seoane, María José, 14-19, 21, 23, 25, 31-33, 37, 45-49, 53, 61-62, 68-69, 71-72, 114, 116, 119-122, 131, 177, 183, 222-223, 228, 236, 238, 242.
 Álvarez Barrientos, José Joaquín, 19, 28, 123, 142, 181, 226, 228, 230.
 Álvarez, A., 114.
 Aranda, Conde de, 129-130, 195, 216.
 Arce de Vásquez, Margot, 106.
 Aréstegui, Narciso, 45, 237.
Aves sin nido, 183.
- Bacon, Francis, 23.
 Balzac, Honorato, 44.
 Barco Centenera, 174.
 Blanchard, Pierre de, 72-73, 75.
 Bendezú, Edmundo, 9, 13, 22, 33-34, 37, 43-44, 46-50, 52-53, 61, 69-71, 73-75, 86, 102, 183-184, 190, 206, 210, 223, 237-239, 241.
 Boileau, Nicolás, 224.
 Booth, Wayne, 201-202, 205.
- Cadalso, José, 23, 129, 144.
 Campomanes, Pedro Rodríguez de, 129-130, 195, 216.
 Carlos III de España, 129, 174, 194-195, 222.
 Carlos IV de España, 194.
 Carnero, Guillermo, 14-17, 21-22, 30-33, 37, 47, 61, 63, 67, 70, 72, 112, 120, 184, 230, 238.
 Caso González, José Miguel, 26, 29, 103, 227.
 Catena, Elena, 218.
 Caviedes, Juan del Valle, 169, 174.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 27, 47, 106, 158, 189.
 Céspedes y Monroy, Atanasio, 14-15, 18, 30, 186, 210.
Clarissa o la historia de una joven, 67, 144.
 Cornejo Polar, Antonio, 184.
 Curtius, Ernst, 103, 105, 107, 163, 208.
- Defourneaux, Marcelin, 15-17, 38, 50, 63, 130, 186, 195, 197, 222-223.
 Diderot, 168.
 Defoe, 147, 158.
Don Dimas de la Tijereta, 163.
 Dufour, Gérard, 17.
- Chatman, Seymour, 19, 43, 61-62, 150, 201, 204-205.
 Chaves McClendom, Carmen, 66.
 Checa Beltrán, José, 19, 226.
- Égloga II*, 106.
El avaro, 62-63, 156, 164.
El Eusebio, 37, 49, 66, 139, 143.
El Emilio, 139, 143.
El Evangelio en triunfo, 16-17, 22, 25, 38-39, 112, 175, 197, 199-200, 222-223, 236.
El Lazarillo de ciegos caminantes, 91, 242.
El Mirtilo, 28, 103, 106.
El pensamiento europeo en el siglo XVIII, 180.
El Periquillo Sarmiento, 238.
El Quijote, 27, 28, 111, 189.
El sargento Canuto, 63.
El sí de las niñas, 62-63, 164.
El viejo y la niña, 62, 164.

- Fabbri, Mauricio, 62, 66, 103.
 Falgueras, Ignacio, 192, 216-217, 219.
 Felipe V de España, 194.
 Fernández de los Ríos, Ángel, 15-16, 32, 40-41.
 Fernández de Moratín, Leandro, 62, 216, 230.
 Fernando VII de España, 194.
 Ferreras, Juan Ignacio, 14, 16, 19-21, 25-26, 40-41, 50, 66-67, 71, 91, 110, 119, 179-180, 207, 217, 226.
 Fielding, Henry, 36, 62, 122, 155, 202.
Fray Gerundio de Campazas, 23.
 Fisher, John Robert, 195, 233-234, 243.
 Frolidi, Rinaldo, 27, 180, 193-194, 227-228.
 Fueyo, Jesús, 194.
- García-Bedoya, Carlos, 11, 235.
 García Berrio, Antonio, 226.
 García Garrosa, María Jesús, 28, 37, 99, 139, 141, 148, 230.
 García Malo, 15.
 Garciagómez, Juan José, 26, 45.
 Garcilaso de la Vega, 106.
 Genette, Gerard, 19, 81, 83, 85, 151, 201-205, 207, 212, 220, 225.
 Genlis, Mme, 62.
 Gies, David T., 27.
 Glendinning, Nigel, 28, 50-52, 62, 112, 177, 226, 230.
 Goethe, Johan Wolfgang, 115, 144.
Gonzalo Pizarro, 237.
 Gutiérrez, Luis, 15.
- Hazard, Paul, 55, 180, 194, 215, 218, 221.
 Huerta Calvo, Javier, 226.
 Higgins, James, 22, 33, 71, 91, 184, 222-223, 237, 242.
 Horacio, 224.
- Inca Garcilaso de la Vega, 74, 168, 190.
- Jaural de Pou, Pablo, 212-213.
- La Arcadia*, 103, 106.
- Las cartas marruecas*, 23, 144.
La Celestina, 163.
La Galatea, 106.
La Leandra, 37, 65-66, 98, 109, 123, 139, 147.
 Lanuza, Cayetano, 14, 22, 39, 185, 230.
 Le Prince de Beaumont, Mme., 62.
Lecturas útiles y entretenidas, 14-15, 18, 20-21, 27, 30, 32, 40-41, 71, 77, 114, 119-120, 184, 186-189, 199, 221, 230, 241.
Lima de aquí a cien años, 237.
 Locke, 23, 218.
 Lopes, Ana Cristina, 19, 61, 76-78, 82, 123, 136-137, 141, 150-151, 172, 201-204, 220, 226.
Los incas o la destrucción del imperio del Perú, 168.
 Luzán, Ignacio, 224.
 Lynch, Jhon, 234.
- Manso de Velasco, Joseph, 175, 177, 186.
Marcelo o los peligros de la Corte, 15, 21, 35, 101, 185, 206, 238.
 Marmontel, Jean François, 36, 50, 62, 168.
 Martín-Barbero, Jesús, 52, 194-195.
 Martínez Colomer, 15.
 Meléndez, Juan, 174.
 Melgar, Mariano, 182, 240.
Mercurio Peruano, 66, 182, 230, 232, 235, 238.
 Miramontes, 174.
 Molière, 62, 156, 163.
 Mor de Fuentes, 65.
 More, Henry, 147.
 Montengón y Pared, Pedro, 15, 28, 37, 49, 65-66, 103, 106, 139, 143.
 Mugaburu, 174.
- Núñez, Estuardo, 9, 13-18, 21-22, 26, 30-43, 47, 50, 53, 59-61, 63, 71-72, 84, 117, 119, 173-174, 183-188, 197-198, 206-207, 238, 241.
Ña Catita, 63, 162-163, 235.
- Oña, Pedro de, 174.

Oviedo, José Miguel, 22, 63, 74, 91, 181-182, 184, 233-235, 237, 239-240, 242.

Palacio Atard, Vicente, 49, 193-194, 196-197, 199, 215-216, 223, 239.
Pamela o la virtud recompensada, 65-66, 121-123, 141, 144, 148, 155.
Pardo y Aliaga, Felipe, 124, 169, 235, 242
Parker, Geoffrey, 192.
Peralta y Barnuevo, Pedro, 174, 236.
Pereda, José María, 28.
Pérez Galdós, Benito, 28.
Pérez Magallón, Jesús, 62.
Pessoa, Fernando, 205.
Poemas cristianos, 16, 199.
Portillo, Julián M. del, 237.

Reis, Carlos, 19, 61, 76-78, 82, 123, 136-137, 141, 150-151, 172, 201- 204, 220, 226.
Riccoboni, Mme., 36-37, 62, 66-67, 120, 123, 144, 148.
Richardson, Samuel, 36, 62, 66-67, 121-123, 144, 147-148.
Rimmon, Shomith, 202.
Riquer, Martín de, 62, 95-96, 122, 141, 155, 158, 207.
Rodríguez de Arellano, Vicente, 72.
Rousseau, 33, 219.
Ruiz de Alarcón, Juan, 22.

Saint-Pierre, Bernardin, 73-74, 155.
Santana Martínez, Pedro, 107, 211, 213-214.
Sebold, Russell P., 14, 20-21, 23-25, 27-29, 37, 46-47, 53, 62, 65, 69, 70-71, 90-91, 123-124, 128-130, 152, 157-158, 184, 186-187, 189, 210, 223, 236, 238.
Segura, Manuel A., 63, 163, 169, 235, 237.
Simson, Ingrid, 239, 243.
Suardo, 174.

Tójar, 15.
Torres, Bernardo de, 174.
Torres Villarroel, 23.

Touchard, Jean, 144, 180, 194, 215, 218, 221.

Toulmin, Stephen, 146-147, 219.

Unanue, Hipólito, 39.
Urzainqui, Inmaculada, 24, 70.

Valverde, José María. 62, 95-96, 122, 141, 155, 158, 207.
Valladares de Sotomayor, Antonio, 37, 65-66, 98, 109, 123, 139, 147.
Vargas Llosa, Mario, 76-77.
Velázquez, Marcel, 9, 11, 13, 19, 22, 31, 34, 38, 49, 50, 52-53, 66, 148, 154, 156-157, 162, 167-168, 171, 174, 177, 181-182, 184, 207, 235, 237-239, 241.
Voltaire, 115, 168.

Werther, 115, 144.
Williams, Raymond, 210-211, 215.

Zavala, Iris, 206, 228-230.
Zavala y Zamora, 15, 65.
Zola, 44.

ESQUEMA CRONOLÓGICO: OLAVIDE Y SU TIEMPO

